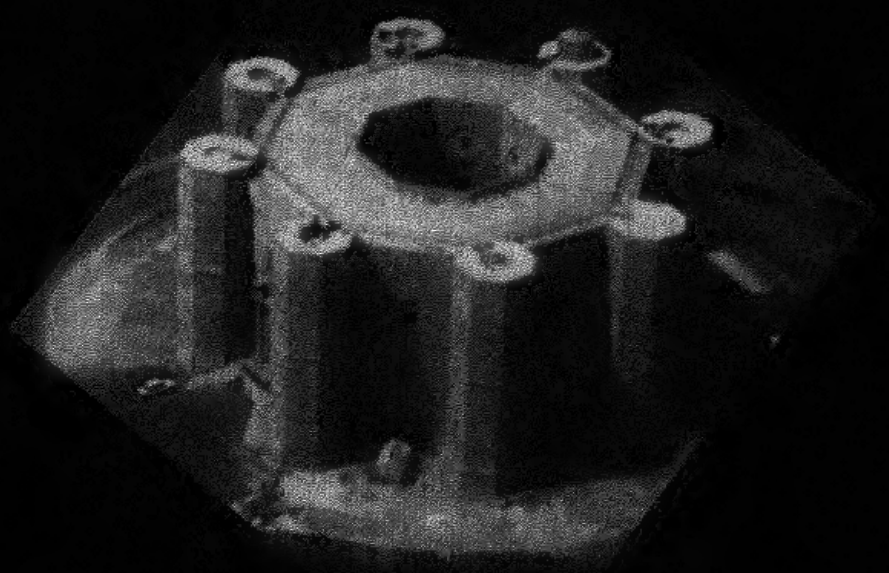
U

ESTETICĂ



ESTETICA PRAGMATISTĂ
ARTA ÎN STARE VIE

RICHARD SCHUSTERMAN

INSTITUTUL EUROPEAN

Richard Schusterman este profesor de filosofie la Temple University şi coordonator de program la Colegiul Internaţional de Filosofie din Paris.

© Richard M. Shusterman
© Institutul European, 2004

euroedit@hotmail.com
http: //www.euroinst.ro
INSTITUTUL EUROPEAN
Iaşi, str. Cronicar Mustea nr. 17, C.P. 161, 700198

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

SHUSTERMAN, RICHARD
Estetica pragmatistă: arta în stare vie / Richard Shusterman; trad. de Ana-Maria Pascal. - Iaşi: Institutul European, 2004
ISBN 973-611-306-X

I. Pascal, Anamaria (trad.)

7

Reproducerea (parţială sau totală) a prezentei cărţi, fără acordul Editurii, constituie infracţiune şi se pedepseşte în conformitate cu Legea nr. 8/1996.

Printed in ROMANIA

RICHARD SHUSTERMAN

Estetica pragmatistă
Arta în stare vie

Traducere de ANA-MARIA PASCAL

INSTITUTUL EUROPEAN
2004

For three dancing graces

CUPRINS

Cuvîntul traducătorului / 9

Prefață la ediția în limba română / 10

Prefață / 13

1. Artă şi teorie între experiență şi practică / 19

2. Ideologie estetică, educație estetică şi valoarea artei în sfera criticii / 65

3. Formă şi *funk*: provocarea estetică a artei populare / 107

4. Arta rafinată a rap-ului / 161

5. Etica postmodernă şi arta de a trăi / 225

6. Estetica somatică: un proiect disciplinar / 266

CUVÎNTUL TRADUCĂTORULUI

Mă voi limita la a face doar cîteva menţiuni în legătură cu titlul acestei cărţi (în varianta originală, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*). Prezenta ediţie reproduce o versiune restrînsă a cărţii: s-au omis patru capitole de teorie din prima parte – dedicată esteticii tradiţionale, respectiv pragmatiste. Faptul că această versiune coincide cu cea din traducerea în limba franceză a lucrării motivează opţiunea noastră pentru aceeaşi variantă de titlu – în franceză, *L' Art à l'état vif* (Paris, Editions de Minuit, 1992). Autorul însuşi confirmă faptul că miezul şi miza cărţii se află în partea a doua – aplicativă, menită să exemplifice ideea de *artă în stare vie.*

În ceea ce priveşte lucrările la care autorul face referire şi care au fost deja traduse în limba română, am făcut trimitere la traducerile respective. Acolo unde am omis acest lucru, faptul este motivat fie de lipsa de acces la traducerea românească, fie de „rezistenţa" citatului la orice încercare de localizare.

Datorez mulţumiri şi recunoştinţă autorului, pentru încrederea şi sprijinul pe care mi le-a acordat, oferindu-mi toată libertatea de expresie (necesară pentru a face textul tradus nu doar inteligibil, ci şi atrăgător) şi, de asemenea, pentru tot ajutorul său, pe care l-am solicitat în legătură cu o serie de termeni argotici sau de jargon.

Mulţumesc, de asemenea, Editurii Institutul European, care s-a arătat interesată de proiectul acestei traduceri şi a făcut posibilă realizarea lui.

Atît autorului, cît şi cititorului acestei cărţi, adresez scuzele mele pentru orice infidelitate – inerentă unei forme de mediere precum traducerea. Spusa lui Derrida este, în acest caz, mai valabilă decît oricînd: *On demande toujours pardon quand on écrit.*

ANA-MARIA PASCAL

PREFAȚĂ
LA EDIȚIA ÎN LIMBA ROMÂNĂ

Această lucrare dezvoltă o teorie estetică bazată pe metode şi concepţii specifice filosofiei pragmatiste. Deşi este vizată arta în ansamblu, se acordă o atenţie deosebită artelor populare din cadrul culturii mass-media. În ultimele decade, datorită noilor tehnologii şi tendinţe de globalizare, cultura populară americană a devenit o prezenţă extrem de vie în Europa, ceea ce a stîrnit numeroase critici din partea intelectualilor. Acestea au avut drept rezultat mai degrabă mult zgomot, decît un plus de înţelegere. Consideraţiile filosofice serioase cu privire la cultura mass-media au fost extrem de rare atît în Statele Unite, cît şi în Europa; în plus, strategiile filosofice tradiţionale par destul de inadecvate pentru a oferi o reală înţelegere a acestui domeniu. Nu doar că practica filosofică academică este, de regulă, prea abstractă (şi indiferentă faţă de formele concrete de artă populară), dar criteriile filosofice şi concepţiile estetice sînt adesea complet refractare scopurilor, ideologiilor şi realităţilor socio-culturale care susţin arta populară. Dualismul cartesian şi estetica de tip kantian, de pildă, nu pot oferi modalităţi de apreciere a muzicii rap – nici măcar a rap-ului francez sau german.

Există riscul ca propunerea unei teorii estetice bazate pe filosofia americană drept metoda adecvată de a înţelege cultura populară americană (şi succesul ei în Europa) să fie interpretat greşit – ca o expresie a imperialismului cultural şi a şovinismului radical. În plus, datorită amestecului său de pragmatism şi funk afro-american, teoria pe care o propun poate fi prezentată caricatural drept o răzbunare a spiritului reprimat, după secole de dominaţie culturală euro-centrică. Or, dimpotrivă, recomandarea mea de a adopta o estetică pragmatistă pentru înţelegerea artei populare ar trebui văzută ca o modestă recunoaştere filosofică a

diferenţelor culturale, care implică necesitatea unei abordări contextuale în teoria artei. Această recunoaştere a aspectului contextual nu înseamnă, însă, adoptarea unui relativism care să facă imposibilă generalizarea, întrucît diversele noastre contexte implică, adesea, suprapuneri şi însuşiri comune. Deşi ghetourile negrilor din marile oraşe americane îşi au specificul lor, cu siguranţă că experienţa sărăciei şi a opresiunii social-politice din cadrul acestora este familiară şi populaţiei din alte ghetouri. În plus, deşi pragmatismul este considerat contribuţia specific americană în domeniul filosofiei, el poate fi văzut şi ca un amestec productiv de teorii germane şi britanice, metamorfozat în creuzetul Lumii Noi – unde absenţa constrîngerilor impuse de vechile culturi naţionale i-a permis să se dezvolte mai uşor.

***

Ceea ce trebuie să ştie cititorii români este că prezenta ediţie constituie o versiune redusă considerabil faţă de primele două ediţii în limba engleză. Ca şi în cazul versiunilor franceză, germană, japoneză, finlandeză şi portugheză, am sacrificat cîteva dintre capitolele tehnice (strict filosofice) ale cărţii, care tratau natura interpretării, problema unităţii organice şi relaţia pragmatismului cu filosofia analitică. Deşi dificil, am considerat că acest sacrificiu merită făcut, întrucît se înlătură astfel mare parte din materialul filosofic de specialitate, cartea devenind accesibilă unei sfere mai largi de cititori – interesaţi de critica artei sau a culturii, nu şi de abordarea tehnică a unor teme înrudite din filosofia limbajului şi hermeneutică, ori de conflictele recente din cadrul filosofiei anglo-americane a artei.

Succesul acestui experiment de contextualizare reductivă este deja dovedit printr-o largă şi entuziastă receptare a altor traduceri ale cărţii în forma ei abreviată. Sper ca şi ediţia în limba română să probeze acest lucru. Forma redusă a lucrării trebuie înţeleasă şi ca o ilustrare a conţinutului ei, întrucît una din tezele ei principale este aceea că arta populară poate obţine popularitate, fără ca prin aceasta să-şi piardă valoarea estetică sau să degenereze în vulgaritate. Or, prescurtarea cărţii constituie un argument în favoarea ideii că şi cultura filosofică poate fi popularizată într-o anumită măsură, fără a fi privată de rigoarea şi profunzimea ei. Potrivit opiniei mele pragmatiste, cărţile sînt instrumente de folosit

şi nu obiecte de fetişizat. Ca instrumente de valoare, ele merită grija şi respectul nostru, dar nu văd nimic rău în a le remodela, în cadrul diverselor contexte de lectură, pentru a le face mai eficiente, în special atunci cînd versiunile originale sînt accesibile celor care le preferă. În vastul domeniu al esteticii şi filosofiei culturii, această versiune redusă a cărţii va fi, cred, utilă mai multor cititori. Ceea ce pierde în detaliu tehnic şi diversitate filosofică, va cîştiga în forţa de concentrare şi adresabilitate.

Întrucît nu am vizitat niciodată România, ştiu foarte puţine lucruri despre spaţiul ei cultural şi filosofic actual, dar sper să o cunosc într-o zi şi să învăţ ceva din modul de receptare a acestei cărţi în România, aşa cum am avut de învăţat de la cititorii mei din alte culturi. În pregătirea acestei versiuni pentru publicul românesc, am fost călăuzit de sfaturile traducătoarei mele, Ana-Maria Pascal, căreia i-a revenit sarcina de a lucra nu doar cu un discurs filosofic dificil, ci şi cu deosebite complexităţi poetice – unele dintre ele fiind într-un dialect afro-american al limbii engleze. Îi sînt recunoscător, atît pentru opiniile sale generoase, cît şi pentru atentul ei efort de traducere.

RICHARD SHUSTERMAN
23 decembrie 2002

PREFAŢĂ

Există riscul ca titlul acestei cărţi să fie privit cu scepticism de către unii, care ar considera noţiunea de estetică pragmatistă ca fundamental paradoxală. Pragmaticul este, firește, ataşat întru totul ideii de practic – adică tocmai aceea faţă de care, prin contrast, este definită, de obicei, estetica, drept lipsită de scop şi dezinteresată. Unul din ţelurile cărţii de faţă este eliminarea acestui paradox, printr-o punere sub semnul întrebării a opoziţiei tradiţionale practic/estetic şi o lărgire a înţelegerii noastre cu privire la estetică. Ideologia filosofică dominantă şi economia culturală i-au atribuit acesteia un domeniu şi un rol restrînse. Însă estetica devine mult mai importantă şi semnificativă pe măsură ce conştientizăm faptul că, îmbrăţişînd domeniul practic al vieţii, reflectînd şi modelînd praxis-ul, aria ei se extinde către social şi politic. Această lărgire a domeniului estetic implică şi o resemnificare a artei în termeni mai liberali, care să îi permită renunţarea la turnul de fildeş care o izolează de viaţă şi de formele populare de manifestare culturală. Atît arta, cît şi viaţa şi cultura populară au de suferit de pe urma acestor separaţii şi a identificării la fel de înguste a artei în genere cu arta rafinată sau de elită. Concepţia mea cu privire la legitimitatea estetică a artei populare şi la etică drept artă de a trăi are ca scop o resemnificare mai largă şi mai democratică a artei.

Regîndind arta şi esteticul, pragmatismul regîndeşte în acelaşi timp rolul filosofiei. În loc să vizeze, cu detaşare, o reprezentare fidelă a conceptelor pe care le cercetează, filosofia devine angajată activ în remodelarea lor, cu scopul

de a ni le face mai utile. Sarcina teoriei estetice este, aşadar, nu de a capta adevărul concepţiei noastre curente cu privire la artă, ci de a resemnifica arta astfel încît să îi sporească rolul şi valoarea; ţelul ei ultim îl constituie nu atît cunoaşterea, cît îmbogăţirea experienţei – deşi adevărul şi cunoaşterea ar trebui, firește, să fie indispensabile acestei realizări. În mod similar, deşi nu trebuie să ignore problemele tradiţionale ale filosofiei artei, estetica pragmatistă nu se poate limita la aceste chestiuni teoretice; dacă vrea să facă un real pas înainte, ea trebuie să îşi îndrepte atenţia către problemele estetice actuale şi către noile forme artistice. De aceea am ales ca, în urma tratării unor teme tradiţionale precum experienţa estetică, unitatea organică, interpretarea şi definirea artei, să dedic două capitole întregi culturii populare şi muzicii rap.

În încercarea sa de a aduce teoria mai aproape de experienţa artei pentru a le aprofunda şi intensifica pe amîndouă, o estetică pragmatistă nu trebuie să se limiteze la argumentele abstracte şi stilul generalizator ale discursului filosofic tradiţional. Ea trebuie să pornească şi să revină în mod constant la opere de artă concrete. Acestea nu doar ca exemple considerate în treacăt, ci ca nuclee ale analizei estetice, ca obiecte a căror experienţă se îmbogăţeşte printr-un atent studiu critic. Voi încerca acest stil mai nuanţat al discursului estetic pe marginea unui poem de T. S. Eliot şi a muzicii rap a grupului Stetsasonic. Deşi această alăturare a modernismului de elită şi hip-hop-ului poate părea simptomatică pentru eclectismul postmodern (ori pur şi simplu pentru gustul meu îndoielnic), aş prefera să fie considerată drept emblematică pentru idealul socio-cultural al manifestării şi acceptării atît a artei rafinate, cît şi a celei populare, fără ierarhii opresive şi fără ca diferenţele să implice dominaţie sau ruşine.

Estetica pragmatistă a început – şi aproape s-a încheiat – cu John Dewey. El a fost singurul dintre fondatorii pragmatismului care a scris considerabil de mult despre artă şi care a considerat estetica drept un reper

central al filosofiei. Însă influența filosofică a teoriei sale estetice nu a durat mult. Estetica pragmatistă a fost repede umbrită și respinsă de cea analitică (din motive pe care le voi discuta în primul capitol), și încă nu și-a revenit pe deplin. Spunînd acest lucru nu neg importantele contribuții în probleme de estetică ale unor pragmatiști contemporani – de pildă acelea ale lui Rorty, în privința rolului etic al literaturii, sau ale lui Margolis și Fish în interpretare. Insist doar asupra faptului că mai sînt multe de făcut în direcția recuperării și continuării esteticii lui Dewey. Pragmatiștii de marcă se arată timizi în fața acestei estetici, poate pentru că spiritul ei revoluționar și accentul pus pe experiența somatică sînt greu digerabile în limitele conservatorismului socio-politic și ale „textualismului" care domină filosofia pragmatistă actuală. Pentru a dezvolta o estetică pragmatistă mai radicală și somatică, această carte îl ia pe Dewey ca exemplu și sursă de inspirație, însă își croiește apoi propria cale pentru a face față problemelor și adversităților ce șochează prezentul mai mult decît trecutul deweyan.

Pragmatismul este o filosofie specific americană, așa încît această carte riscă să pară prea americană unora dintre cititori (dat fiind și interesul manifestat față de muzica rock și rap). Pentru mine personal, ea reprezintă o întoarcere la viața și cultura americană după aproape douăzeci de ani de pregătire și activitate academică în străinătate. Pragmatismul nu mi-a fost predat la Ierusalim sau la Oxford; nici eu, la rîndul meu, nu l-am predat la Negev. Acolo, filosofia însemna filosofie analitică, iar estetica – estetică analitică. Abia cînd m-am întors în America, în 1985, pentru a mă angaja la Temple University, am descoperit pragmatismul ca orizont filosofic. Și a fost, într-adevăr, printre altele, un instrument intelectual care m-a ajutat să reasimilez o cultură care, deși fusesem format în cadrul ei, îmi apărea acum surprinzător (și stimulant) de nouă. Însă faza decisivă a „convertirii" mele la estetica pragmatistă și ideea acestei cărți au prins contur abia în primăvara lui 1998, cînd am ținut un seminar de estetică în fața unei audiențe extrem de

vii şi amestecate, de proaspeţi absolvenţi de filosofie şi dans. Îndatorarea mea faţă de aceştia este mai mare decît aş putea să o exprim aici. Intenţionam, la început, să îl folosesc pe Dewey pentru crearea unui contrast faţă de teoria estetică a lui Adorno, pe care o consideram atunci cu mult superioară (şi pe care încă o admir). Către finalul semestrului, însă, după ce studiasem amănunţit diferitele argumente în sala de curs şi testasem anumite aspecte în ringul de dans, nu am avut altă opţiune decît să renunţ la marxismul auster, arogant şi elitist al lui Adorno în favoarea pragmatismului mai teluric, democratic şi optimist al lui Dewey.

Viziunea aceasta pragmatist-optimistă s-a accentuat în vara aceluiaşi an, la Institutul Umanist de Interpretare din Santa Cruz, condus de Hubert Dreyfus şi David Hoy. Concepţia expusă aici cu privire la interpretare datorează mult acelui institut şi teoreticienilor, critici dar atenţi, care au făcut din el o comunitate în adevăratul sens al cuvîntului. De asemenea, trei membri ai colectivului academic mi-au fost de mare ajutor în privinţa altor aspecte legate de această carte. Alexander Nehamas şi Stanley Cavell m-au convins că o estetică filosofică nu trebuie să evite subiectul artei populare, pe care îl poate aborda prin lecturi interpretative ale anumitor opere. Iar sprijinul lui Richard Rorty a fost de neprețuit în conturarea perspectivei mele pragmatiste, adesea – aşa cum cititorul va putea descoperi – prin provocarea unui profund dezacord. Faptul că am depus atîta efort în disputele cu el indică importanţa contribuţiei lui pentru mine. Vreau să exprim aici atît îndatorarea, cît şi gratitudinea mea.

Finalizarea acestei cărţi ar fi durat mult mai mult dacă nu m-aş fi bucurat de anumite scutiri de la programul meu academic obişnuit. Vreau de aceea să mulţumesc Universităţii Temple pentru timpul liber care mi-a fost acordat în vederea studiului şi Alocaţiei Naţionale Umaniste pentru bursa de cercetare care mi-a permis să dedic întregul an 1990 scrisului.

Dat fiind că proiectul meu pragmatist părea atît de american, m-am gîndit că ar trebui să-l integrez într-o perspectivă mai largă şi să-i verific forţa de atracţie şi rezistenţa pe plan internaţional. Ce alt loc mai potrivit pentru aceasta decît Parisul? Sînt recunoscător lui Pierre Bourdieu şi Şcolii de Înalte Studii în Ştiinţe Sociale, care m-au invitat ca Director asociat; de asemenea, Colegiului Internaţional de Filosofie, care m-a invitat să susţin un seminar în cadrul căruia am putut testa ideile acestei cărţi în faţa unui public străin şi într-o limbă străină. Aş dori să mulţumesc cîtorva dintre colegii mei din Paris: Françoise Gaillard, Gérard Genette, Louis Marin, Louis Pinto, Jacques Poulain şi Rainer Rochlitz – care au citit cu atenţie anumite capitole din carte – şi mai ales Catherinei Durand şi Christinei Noille, care m-au ajutat la transpunerea acestora în franceză. Sînt încîntat de faptul că toată această încurajare va fi răsplătită prin publicarea unei versiuni (prescurtate) a cărţii de către Les Éditions de Minuit.

La întoarcerea în Philadelphia, colegii mei de la Temple University, Joseph Margolis şi Chuck Dyke, au avut bunăvoinţa de a citi manuscrisul în întregime şi de a oferi cîteva critici de ultimă oră extrem de utile, aşa cum a făcut şi Arthur Danto. Alţi colegi şi prieteni au citit şi comentat parţial lucrarea. Regret că nu îi pot numi aici pe toţi, dar trebuie să-i menţionez pe Houston Baker, Richard Bernstein, Jim Bohman, Noël Carroll, Reed Dasenbrook, Terry Diffey, George Downing, Edrie Ferdun, Lydia Goehr, Judith Goldstein, David Hiley, Michael Krausz, Jerry Levinson, Paul Mattick, Brian McHale, Dan O'Hara, Paul Roth şi Gianni Vattimo. Nu pot să uit nici eforturile de tehnoredactare ale Nadiei Kravchenko, cea care a reuşit să alcătuiască un manuscris coerent la Temple din textele disparate trimise de la Paris. Multe persoane şi experienţe din afara mediului academic mi-au facilitat o mai bună înţelegere a muzicii pe care o pun în discuţie aici, însă aş dori să mulţumesc îndeosebi criticului de muzică rock Tom Moon, care mi-a oferit informaţii deosebit de utile şi o muzică plăcută. În

sfîrşit, trebuie să îi mulţumesc lui Stephan Chambers de la Basil Blackwell pentru interesul manifestat chiar de la început faţă de acest proiect şi pentru încurajările sale de-a lungul întregului meu efort.

Unele argumente prezente în această lucrare au apărut deja în diferite versiuni schematizate, şi le mulţumesc editorilor de la The British Journal of Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, New Literary History, Theory, Culture and Society, The Monist *şi* Philosophy and Literature, *precum şi celor de la* University of Minnesota Press *şi* SUNY Press, *care mi-au permis folosirea din nou a materialelor publicate. De asemenea, îmi exprim recunoştinţa faţă de Faber and Faber şi Harcourt Brace Jovanovich, care mi-au acordat dreptul de a prelua poemul lui T. S. Eliot* Portretul unei Doamne, *apărut în* Collected Poems, 1909-1962, *şi faţă de Tee Gee Girl Music (BMI) pentru versurile melodiei „Talkin' All That Jazz" a lui Stetsasonic.*

1
ARTĂ ŞI TEORIE ÎNTRE EXPERIENŢĂ ŞI PRACTICĂ

I

Întrebarea „ce este arta?" a stimulat multă vreme teoriile estetice, însă nici una din definiţiile date pînă acum nu s-a dovedit satisfăcătoare din punct de vedere filosofic şi nu a fost acceptată fără rezerve. Acest fapt este valabil şi pentru definiţia pragmatistă a lui Dewey, care şi-a atras numeroase obiecţii filosofice. Înainte de toate, ea pare mult prea vagă şi generală. Cuprinzînd o serie întreagă de lucruri pe care în mod curent nu le considerăm a fi de ordin artistic (precum aranjarea unei încăperi sau o activitate sportivă), noţiunea sa de experienţă estetică nu reuşeşte să exprime conţinutul şi scopul precis al artei.

Definirea artei s-a dovedit atît de refractară faţă de orice fixare teoretică, încît mulţi filosofi au sugerat abandonarea acestei încercări, considerînd-o zadarnică. Unii pragmatişti contemporani, respectînd, pe drept cuvînt, primatul practicii, au mers pînă într-acolo încît să nege valoarea şi posibilitatea teoriei în întregul ei. Teoreticianul pragmatic se află la ananghie (*in a bind*). Pe de o parte, sceptic faţă de pretenţiile şi reuşitele clasice ale teoriei, el ezită să mai propună încă o definiţie a artei care să fie examinată filosofic şi aruncată, eventual, la lada de gunoi a istoriei esteticii. Pe de altă parte, este conştient de faptul că întrebarea „ce

este arta?" este prea importantă pentru a fi evitată. Teoria pare, aşadar, deopotrivă irealizabilă şi inevitabilă.

Nu întrezăresc decît un singur mod de soluţionare a acestei incompatibilităţi între artă şi teoria ei – anume, cel de a sugera că scopurile teoriei şi ale definirii artei au fost înţelese greşit şi că ele ar putea fi modificate în chip convenabil, astfel încît să slujească artei. Aceasta nu face, însă, ca arta să fie imună faţă de critică şi resemnificare. Ca produs al unei teorii eronate, însuşi conceptul de artă ar putea fi unul greşit înţeles şi care necesită o nouă interpretare.

Pentru a clarifica şi justifica aceste idei, voi susţine un paradox: acela că Dewey avea dreptate să definească arta ca experienţă, deşi, conform standardelor filosofice tradiţionale, aceasta este o definiţie nepotrivită şi inexactă. Desigur, va fi nevoie şi de alte argumente pentru a putea sugera o resemnificare a teoriei artei. Dacă scopurile şi direcţiile teoriei au fost greşite, dacă arta a fost prost înţeleasă, trebuie să vedem de ce şi cum s-a întîmplat acest lucru; o vom face cercetînd istoria definiţiilor date artei. Iar dacă cea a lui Dewey, care face apel la experienţă, este îndreptăţită, va trebui să arătăm prin ce este ea mai bună decît teoria dominantă astăzi – care consideră arta ca pe o practică şi pare, de aceea, la fel de pragmatistă ca şi teoria lui Dewey.

II

Definirea artei a constituit o preocupare perenă a filosofiei, cu mult timp înainte de apariţia esteticii ca disciplină distinctă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Ea a fost crucială, de fapt, pentru naşterea şi formarea filosofiei înseşi[1], deoarece aceasta a apărut în cultura ateniană antică

[1] Despre acest subiect, vezi John Dewey, *Experience and Nature* (La Salle, Ill.: Open Court, 1929), 74-7, de aici încolo abreviată *EN;* şi *Art as Experience* (Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1987), 298, 331, de aici încolo *AE.*

definindu-se (prin contrast puternic față de artă) ca sursa înțelepciunii și preocuparea cea mai elevată, capabilă să ofere nu doar călăuzire sigură, ci și bucuria intensă și nobilă a contemplației. Nașterea filosofiei o dată cu Socrate și Platon a însemnat o luptă pentru supremația intelectuală, împotriva retorilor și a sofiștilor, pe de o parte, și a artiștilor, pe de alta (Poezia era cel dintîi inamic din domeniul artei, ca una care captase înțelepciunea sacră a tradiției și căreia îi lipsea caracterul manual al artei plastice).

Filosofia pare să fi împrumutat de la artă ceva din orientarea sa epistemologică și metafizică –, așa cum de la retorică a preluat o serie de strategii argumentative. Idealul cunoașterii înțelese ca *theoria*, modelul cunoașterii ca o contemplare detașată a realității, mai degrabă decît o intervenție directă și o reconstrucție a acesteia, reflectă atitudinea spectatorului unei piese de teatru sau a privitorului admirativ în fața unei opere de artă plastică în sfîrșit terminate. În mod analog, ideea că realitatea constă, la urma urmei, din *forme* bine definite și stabile, aflate în armonie și ordine rațională și a căror contemplare oferă plăceri sublime, sugerează un interes deosebit pentru operele de artă frumoasă, o apreciere a formelor clare și contururilor distincte, a armoniilor inteligibile ale acestora, care le plasează deasupra fluxului amestecat al experienței cotidiene și le face să pară mai vii, mai durabile, mai atrăgătoare – într-un anume sens mai *reale* – decît realitatea empirică obișnuită. Cum poeții erau apreciați nu doar ca niște creatori de frumusețe, ci și ca furnizori de înțelepciune, filosofia – pentru a-și stabili autonomia și privilegiul – a trebuit să definească arta în termeni negativi. Cu multă ingenuitate dialectică, ea a transformat propriul gest de imitare epistemică și metafizică a artei într-o definire depreciativă a acesteia din urmă – ca imitație, *mimesis*.

Referințele făcute la aceste două lucrări vor apărea în cuprinsul textului în paranteze. Vezi de asemenea și Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), 1-21.

Platon, de pildă, nu doar a înlăturat de două ori arta (ca imitație a simplei aparențe) din rîndul formelor adevărate ale realității, considerînd-o înșelătoare și potrivită doar cu latura inferioară a sufletului, dar a socotit că ea nici nu poate sta alături de filosofie în ceea ce privește frumusețea și plăcerea. Arta ar oferi doar imaginea unor obiecte frumoase, în timp ce filosofia – o contemplație profundă a formelor transcendente perfecte; tocmai acestea fac obiectele imitative ale artei (și toate lucrurile, de altfel) să fie frumoase, astfel încît contemplarea lor constituie o pură delectare, culminînd cu însăși forma supremă a Frumuseții. Filosoful apare de aceea (în dialogul *Symposium*) ca „maestru al eroticii", și nu doar ca un predicator al adevărului.

Platon, așadar, definea arta nu cu scopul de a promova practicarea ei sau de a spori înțelegerea apreciativă a acesteia, ci mai curînd cu acela de a o dezaproba, de a o îngrădi și controla – pînă la cenzură și izgonire, așa cum vedem în *Republica.* Definind arta, el definea totodată și filosofia artei – care, ca tot restul filosofiei, poate fi privită ca o serie de note de subsol la filosofia lui Platon. Născută din (și dominată de) asemenea motive negative îndoielnice, era de așteptat ca teoria estetică să ia o direcție greșită. Mai mult decît atît: dată fiind contribuția majoră a platonismului la formarea acestui domeniu, chiar și atunci cînd filosofii s-au simțit întrucîtva eliberați de sub tutela lui Platon, ei au rămas influențați de orientarea inițială impusă de către acesta. Faptul se constată deja în modul în care Aristotel ia apărarea artei. Încercînd să înlăture acuzația platonică referitoare la interesul mimetic al artei față de particularitățile senzoriale, Aristotel susține că tragedia imită universalul și, astfel, oferă un adevăr „mai filosofic" decît istoria. Ceea ce nu face decît să întărească teoria imitației și hegemonia filosofiei. Mai mult chiar, prin doctrina *catharsis*-ului, Aristotel continuă de fapt atitudinea platoniciană de considerare a artei drept spațiul izolat al unor obiecte fără nici o legătură cu viața și activitatea cotidiană. Pe scurt, definirea artei ca *mimesis* (de către Platon) cataloga arta

atît în sensul unei separații restrictive (menite să anuleze puternica sa legătură cu viața), cît și în sensul grecesc al „catalogării", cel de acuzare; teoriile ulterioare vor renunța la acest din urmă sens, păstrîndu-l totuși pe primul – și insistînd în a defini arta prin procedura separaționistă.

Atunci cînd influența *mimesis*-ului a scăzut, au fost propuse alte concepții, dominante fiind cele referitoare la expresie, formă, joc și simbol. Nici una dintre ele, însă, nu a îndeplinit cerința filosofică de a defini arta ca o anume categorie de lucruri și de a exprima esența acesteia. Nici una nu a reușit să identifice o esență unică a tuturor operelor de artă sau condițiile necesare și suficiente pentru ca ceva să fie operă de artă, mai curînd decît ceva obișnuit. Astfel de concepții, preocupate să expună într-un mod izbitor trăsăturile operei de artă, eșuau fie prin deschiderea, fie prin îngustimea lor. Ca și imitația, trăsături precum expresia, forma și simbolul nu erau specifice artei, și nici nu evidențiau, luate împreună sau separat, toate aspectele importante ale artei. Cît privește teoria Bell-Fry asupra Formei Semnificative – o teorie și mai limitată decît celelalte –, aceasta nu numai că se baza, în mod circular, pe o misterioasă emoție estetică identificată, la rîndul ei, cu ajutorul formei semnificative; ea nici nu putea fi valabilă în cazul acelor arte pentru care conținutul reprezentațional era crucial.

Morris Weitz, observînd lungul șir al nereușitelor de a defini esența artei și cunoscînd recenta istorie a încercărilor de reformă a artei, propune – în 1955 – o soluție radicală[1]. Tentativa de definire a artei (în chip realist, adică făcînd referire la esența acesteia sau la condițiile ei necesare și suficiente) trebuie abandonată, ca fiind irealizabilă din punct de vedere logic, întrucît arta nu are o esență unică. Obiecției că o

[1] Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism" 16 (1955), 27-35. Acest studiu major a reapărut ulterior în numeroase antologii. Paginile la care fac trimitere sînt din apariția sa în F. J. Coleman (ed.), *Contemporary Studies in Aesthetics* (New York: McGraw-Hill, 1968), 84-94.

astfel de esență trebuie să existe pentru ca noțiunea generală de „artă" să aibă sens și utilitate, Weitz îi răspunde, în stil wittgensteinian, că rețeaua complexă de similitudini și înrudiri existente între operele de artă oferă terenul comun suficient pentru folosirea noțiunii respective. Pe baza acestui fundal al operelor de artă deja existente și a sistemului lor de asemănări, putem aplica termenul „artă" și unor obiecte noi, nefamiliare. Argumentul lui Weitz nu se reduce la faptul că arta este lipsită de esență, de un set de caracteristici necesare și suficiente pe care să le aibă toate operele numite pe drept cuvînt artă. El constă mai degrabă în afirmația că însăși logica noțiunii de artă face imposibil ca aceasta să aibă o esență. În mod intrinsec, ea este o noțiune deschisă și fluctuantă, un domeniu care își face un titlu de noblețe din accentul pus pe originalitate, noutate și inovație. Astfel, chiar dacă am descoperi un set de trăsături specifice tuturor operelor de artă existente, nu am avea garanția faptului că și pe viitor arta se va încadra în limitele acestor trăsături; dimpotrivă, avem motive să credem că arta va face totul pentru a le viola. Pe scurt, „însuși caracterul expansiv și aventuros al artei" face orice definire a acesteia „logic imposibilă".

Filosofii au fost, de aceea, nevoiți să abandoneze proiectul neîntemeiat al definirii artei și să-și dedice eforturile studiului logic al noțiunii de artă – a cărei analiză ne-o prezintă ca fiind nu doar deschisă, ci complexă și chiar pasibilă de contradicții. Pentru Weitz, complexitatea ei consta în dubla sa utilitate: clasificativă și evaluativă. Dacă etichetăm ceva drept „operă de artă", nu înseamnă că și lăudăm acest ceva. Al doilea sens (evaluativ) este cel care face ca noțiunea să fie atît de contestată; iar definițiile contrastante date artei în trecut sînt de fapt tentative mascate de a sugera ce anume trebuie să prețuim în artă. Teoriile tradiționale, insistă Weitz, sînt valoroase ca propuneri evaluative în privința unor „criterii de excelență în artă" sau ca sugestii argumentate „de a ne interesa de anumite aspecte ale artei". Însă ar fi greșit să le considerăm ca teorii filosofice – a căror menire este nu să

recomande, ci să prezinte o anumită logică şi să elucideze concepte[1].

Pentru depăşirea obiecţiilor lui Weitz, s-a propus un nou stil de definire. Întrucît aspectul evaluativ făcea ca orice definiţie să fie iremediabil contestabilă, era necesară o limitare a definiţiei la sensul clasificant al artei. Iar întrucît operele de artă păreau să nu prezinte vreun set de trăsături specifice comune, poate că esenţa artei stă nu în proprietăţile exterioare ale acestora, ci în procesul lor generativ. Simpla reţea de asemănări – i se obiecta lui Weitz – nu poate explica unitatea noţiunii de artă. Asemănări pot fi găsite între oricare două obiecte, în timp ce conceptul alternativ, de înrudire (*family resemblance*) implică deja un nucleu generativ sau un trecut comun. Aceste idei constituie baza teoriei instituţionale a artei a lui George Dickie; el defineşte opera de artă ca „un artefact [...], căruia una sau mai multe persoane reprezentînd o anumită instituţie socială (comunitate artistică, *artworld*) i-au conferit statutul de obiect supus evaluării"[2].

---

[1] Weitz se grăbeşte să conchidă că filosofia trebuie să ridice probleme evaluative, de vreme ce admite atît dihotomia fapt/valoare, cît şi opinia că filosofia este interesată doar să reflecte adevărurile sau faptele. Ambele presupuneri sînt îndoielnice. Unele valori sînt chiar fapte (cel puţin în domeniul social şi al experienţei); anumite judecăţi evaluative pot fi adevărate din punct de vedere descriptiv şi informaţional, iar anumite descrieri pot implica evaluări (mai ales în ceea ce priveşte judecăţile negative). Cea de a doua presupunere va fi respinsă în cele ce urmează. Idealul său filosofic, de reprezentare fidelă a stărilor de lucruri, poate fi regăsit chiar la un gînditor atît de emancipat precum Wittgenstein, care susţine: „Filosofia nu are voie în nici un caz să intervină în modalitatea de utilizare curentă a limbajului; ea poate doar să o descrie. Deoarece nici nu îi poate oferi un temei. Ea lasă totul aşa cum este". Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell, 1968), paragraful 124.

[2] George Dickie, *Aesthetics* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1971), 101. Dickie şi-a reformulat în mare măsură teoria instituţională asupra artei în lucrarea *The Art Circle* (New York: Haven,

Această teorie merită a fi discutată nu doar datorită impactului său considerabil asupra esteticii analitice, dar şi pentru că evidenţiază atît ingenuitatea cît şi perversitatea tipului de definire clasificantă. Deşi descrie „opera de artă" în termenii unor condiţii necesare şi suficiente, aceasta este pur formală sau procedurală; ca atare, nici nu confiscă întru totul (*foreclose*) inovaţia estetică, nici nu elimină criteriile evaluative. (Aceste sarcini sînt plasate, în mod convenabil, comunităţii artistice – la fel ca toate celelalte probleme importante). Teoria prezintă, însă, avantajul de a pune în evidenţă contextul social în care are loc procesul generativ al artei şi de unde provin acele trăsături ce nu se expun direct simţurilor. Acest fapt compensează lipsa unei esenţe vizibile a artei, conferindu-i acesteia atît un orizont nelimitat, cît şi un temei definitoriu; nici unul din aspectele pe care le-ar avea sau nu o viitoare operă de artă nu poate zdruncina acest temei.

Bazîndu-se, formal, pe conferirea procedurală a unui anumit statut şi excluzînd conţinutul evaluativ şi substanţial, concepţia lui Dickie asupra artei este analogă celei a pozitivismului legal asupra legii; ca atare, se face pasibilă de aceleaşi obiecţii[1]. Actul instituţional de conferire a unui statut nu pare nici necesar, nici suficient. Unele opere – posibil majoritatea – apar într-un context în care nu mai este nevoie de o conferire explicită a statutului artistic, acesta fiind asumat automat; iar un act oarecare de conferire cu greu ar putea garanta acest statut, dacă respectiva operă nu ar fi acceptată ca atare (pozitiv) de către comunitatea artistică. Tot atît de problematic este şi accentul exclusiv pus de această concepţie asupra sensului pur clasificator al artei. Căci, în afară de recunoaşterea comunităţii artistice şi a puterii sale generative, ce altă menire şi înţelegere superioară poate pretinde o atare concepţie? Însuşi Dickie recunoaşte

---

1984). Însă ideea centrală nu s-a schimbat, iar pentru scopul cercetării mele genealogice versiunea iniţială este mai elocventă.

[1] Dezvolt aceste analogii şi criticile respective în *Positivism: Legal and Aesthetic*, „Journal of Value Inquiry", 16 (1982), 319-25.

faptul că judecata strict clasificantă de tipul „aceasta este artă" nu deține, practic, nici un rol în cadrul discursului estetic. În ceea ce privește problema identității esteticului, aflată la originea încercărilor tradiționale de a defini arta (problema dacă și cum trebuie să apreciem un anumit artefact ca fiind operă de artă), aceasta este lăsată pur și simplu pe seama comunității artistice, a hotărîrii și criteriilor evaluative ale acesteia.

În sfîrșit, deși Dickie are dreptate să sublinieze că opera de artă nu înseamnă, neapărat, ceva bun sau valoros, el greșește totuși atunci cînd susține posibilitatea de a o defini făcînd abstracție de valoarea ei. Căci însăși noțiunea de obiect supus aprecierii (prezentă în concepția lui Dickie) presupune un context în care arta este apreciată – la fel cum și noțiunea de comunitate artistică presupune o lume în care arta este considerată ca practică și achiziție culturală. Luate holistic, arta și valoarea nu pot fi separate, ceea ce înseamnă că definirea esenței artei doar în sens clasificator elimină, în chip pervers, ceva esențial artei (valoarea) – deși absent din multe obiecte clasificate drept artă.

Dacă teoria lui Dickie nu oferă nimic în privința identității artei care să explice de ce o valorizăm și să sporească experiența și înțelegerea noastră asupra ei, nu este pentru că ar fi lipsită de asemenea cunoștințe. Mai degrabă, este vorba de faptul că Dickie se lasă atras de modelul strict teoretic și clasificator de definire, al cărui scop este de a îngloba înțelesul nostru curent cu privire la artă, și nu de a-l adînci sau îmbunătăți. Dată fiind presupunerea că arta reprezintă un domeniu distinct (o anumită categorie de obiecte) ce trebuie separat net de altele, exercițiul definirii constă din a căuta o formulă verbală care să se potrivească tuturor (și numai) acelor obiecte; acestea vor fi numite opere de artă conform cu modul de înțelegere a respectivului domeniu. Putem respinge, însă, definiția propusă, aducînd contraexemple la care formula verbală din cadrul ei fie se aplică în mod eronat, fie nu se aplică deloc (și pe care nu le poate,

astfel, nici include, nici exclude din domeniul artei). Definiția se dovedește, așadar, fie prea largă, fie prea îngustă; idealul care o justifică este o mască perfectă, și de aceea îl putem denumi (acest exercițiu de definire – n.tr.) un model de teorie tip „ambalaj".

Ca și ambalajele alimentare de calitate, astfel de teorii ale artei descriu, conțin și conservă în mod transparent obiectul lor – concepția noastră cu privire la artă. Nu modifică în chip semnificativ acea concepție; și doar întîmplător ele pot îmbogăți sau schimba experiența și practica noastră artistică. Iar dacă ne obțin încuviințarea, este datorită agilității lor filosofice sau imaginative – în jocul „disimulării" și argumentării –, ori datorită emoționantelor și inspiratelor dezbateri asupra artei purtate în sprijinul lor. Teoria-ambalaj a lui Dickie, în pofida transparenței lipsite de orice conținut a ideii de comunitate artistică, a atras atenția filosofilor prin elasticitatea sa, întrucît putea satisface orice cerință din partea comunității artistice instituționale. În mod ironic, a fost respinsă în mare măsură tocmai pentru că profilul instituțional al comunității artistice schițat în cadrul ei nu era suficient de elastic.

Instituțiile (precum cele ale statului, religiei sau educației) implică de obicei o rețea concretă de roluri, structuri și practici strict codificate și administrate. Comunitatea artistică este, însă, cu siguranță, mai vagă și mai elastică. Persoanele nu sînt înregistrate, botezate sau înmatriculate în cadrul ei (și nici exilate, excomunicate sau exmatriculate din ea). Nu există anumite condiții ce trebuie îndeplinite pentru a se putea acționa în numele ei; și nici reguli explicite care să reglementeze asemenea acțiuni. Dacă răspundem că regulile și reglementările comunității artistice sînt neformale și implicite, înseamnă să admitem că arta nu este de fapt o instituție, ci mai degrabă o tradiție culturală sau o practică socială. Această idee, care aduce o viziune mai flexibilă (și care admite influența istoriei) asupra artei, reprezintă teoria contemporană dominantă de tip „ambalaj".

III

Arthur Danto, unul dintre esteticienii cei mai inspiraţi şi mai sensibili la artă, s-a apropiat tot mai mult de o definire a acesteia în raport cu istoria ei. Deşi este cel care a „descoperit" ideea de comunitate artistică (sursa de inspiraţie a definiţiei lui Dickie) şi a continuat să susţină că „fără comunitate artistică nu există artă", Danto respinge teoria instituţională, mai ales din cauza absenţei din cadrul ei a oricărei perspective istorice[1]. Ignorînd celebra remarcă a lui Wölfflin – că nu orice este posibil oricînd –, această teorie lasă totul pe seama omnipotenţei şi arbitrariului agenţilor din comunitatea artistică, fără să ia în consideraţie condiţiile istorice care structurează această comunitate, influenţînd şi limitînd acţiunile agenţilor ei. Astfel, chiar dacă ar reuşi să justifice propunerea de a considera drept artă cutiile Brillo ale lui Andy Warhol (sursa de inspiraţie declarată a teoriei lui Danto), nu ar explica şi de ce propunerea ar trebui acceptată, sau de ce nu ar fi fost acceptată dacă Warhol ar fi creat această operă la sfîrşitul de secol parizian ori în *quattrocento* la Florenţa.

O astfel de explicaţie, arată Danto, ţine de istoria artei şi a teoriei acesteia. Statutul operei de artă implică mai mult decît acceptarea, de către un agent din comunitatea artistică, a candidaturii operei la un atare statut. Gardianul unui muzeu ne poate oferi o floare frumoasă din partea administratorului acelui muzeu, fără a face din aceasta o operă de artă – deşi ea poate părea identică unei alte flori, expusă acolo ca obiect de artă (intitulat *Living Beauty*). Pentru Danto, orice obiect considerat pe drept cuvînt ca fiind artistic trebuie să fie însoţit de o interpretare care să îl prezinte ca atare (floarea ca obiect de artă, de pildă, este un comentariu artistic la aspectul muribund al „naturii moarte" şi al muzeului de artă în genere). „Nimic nu reprezintă o operă de artă, fără o inter-

[1] Vezi Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981), 5-6, 94; fragmentul citat este de la p. 125.

pretare care să îi confere acest statut", iar pentru ca astfel de interpretări să fie posibile, este nevoie de anumite structuri şi contexte din istoria artei şi a teoriei artei[1]. Deci, pentru considerarea cutiilor Brillo ca operă de artă, se cere o interpretare a acestora ca atare – atît din partea lui Warhol, cît şi din partea publicului său, iar comunitatea artistică trebuie să fi atins „un anumit nivel de dezvoltare istorică" pentru a face posibilă o astfel de interpretare. Obiectele reprezintă opere de artă numai dacă sînt privite (interpretate) ca atare de către comunitatea artistică; şi cum aceasta nu are altceva la origine decît practicile artistice, critice, istoriografice şi teoretice care alcătuiesc istoria artei, înseamnă că arta însăşi este, în esenţa ei, o *practică*, sau o *tradiţie* istorică (deşi nu aceştia sînt termenii lui Danto) ce trebuie definită istoric.

Teoria artei a lui Danto este, desigur, prea bogată şi ramificată pentru a putea fi astfel rezumată. Însă, deşi conţinutul şi perspectiva istorică o disting net de cea a lui Dickie, ea stă sub semnul aceluiaşi model de definire – tip „ambalaj" –, metafora disimulantă fiind în acest caz grija ca „orice definire a artei să cuprindă cutiile Brillo" ale lui Warhol (în sensul de a le conferi statut artistic), dar nu şi toate obiectele obişnuite similare acestora[2]. Uimitoarea preocupare a lui Danto pentru această reprezentare a „artei într-o cutie" poate fi, într-adevăr, expresia acestui tip de definiţie, ce limitează arta la un domeniu fix, independent. Împărtăşind „aspiraţia filosofică a epocii – către o definiţie care să nu poată fi răsturnată în cursul istoriei", Danto o caută, inspirat, în istoria însăşi; el defineşte arta în raport cu istoria sa şi

---

[1] *Ibid.*, 135; celălalt fragment citat în acest paragraf este de la p. 208.

[2] *Ibid.*, vii. Deşi definirea artei de către Danto cu ajutorul ideii de interpretare artistică este completată de alte precizări asupra reprezentării, expresiei, metaforei, retoricii şi stilului, aplicarea tuturor acestor termeni revine în cele din urmă tot la noţiunea centrală de comunitate artistică, definită în raport cu istoria ei.

descrie istoria recentă a artei ca pe un progres către „înțelegerea propriei sale esențe istorice"[1].

Această poveste, consideră Danto, are o întorsătură ironică: făcîndu-ne să înțelegem esența sa istorică, arta și-a îndeplinit misiunea istorică și astfel, într-un fel, ea și-a încheiat istoria (deși încă mai supraviețuiește în bîjbîiala post-istoriei sale postmoderniste). Acest fapt nu compromite, însă, definirea artei în termenii unei practici culturale extinse; căci ceea ce se presupune că s-ar fi încheiat este istoria ei doar ca progres linear către un scop teoretic, nu și ca tradiție culturală ivită din realizările trecutului și evoluînd, ca răspuns la acestea, prin continuare, elaborare și respingere. Istoria, așadar, este contextul ultim de care trebuie să ținem seama în definirea artei, întrucît toate (și numai) acele obiecte considerate, de către istoria artei, ca fiind opere de artă vor fi recunoscute ca atare, în mod necesar, de către o definiție istoricistă a artei.

Danto nu este singurul care consideră arta ca fiind o complexă tradiție socio-culturală cu o dezvoltare temporală și a cărei esență este dată de istoria sa. Richard Wollheim susține, practic, același lucru: „arta este, în sens wittgensteinian, o formă de viață", avînd proceduri și instituții autonome; „arta este esențial istorică"[2]. Adorno, din perspectiva lui marxistă atît de diferită, este totuși de acord că arta nu poate fi definită prin nici un „principiu invariabil", deoarece „este o constelație de momente aflată într-o perpetuă transformare istorică", iar conținutul și unitatea sa constitutivă se definesc cel mai bine printr-o „privire înapoi" către „dezvoltarea sa concretă" ca practică distinctă; una care are o anumită apartenență socială, dar este și autonomă în mare măsură[3].

---

[1] Danto, *Philosophical Disenfranchisement of Art*, 204, 209.

[2] Richard Wollheim, *Art and its Objects* (Harmondsworth: Penguin, 1975), 120-1, 142, 167. Un alt filosof analitic, Jerrold Levinson, definește arta tot în manieră istorică; vezi articolul său *Defining Art Historically*, „British Journal of Aesthetics", 19 (1979), 232-50.

[3] T. W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1984), 3-4, 371, 418-19.

Recent, unii esteticieni au preferat să exprime aceeaşi concepţie fundamental istoricistă, definind arta ca pe o *practică* socială sau culturală – noţiune luată în sensul următor[1]: o practică este un complex de activităţi corelate între ele, care necesită deprinderi şi cunoştinţe învăţate (*learned skills and knowledge*) şi au ca scop obţinerea unor bunuri interne practicii (cum ar fi copia fidelă, în portretistică), deşi unele bunuri exterioare (profitul, faima) sînt şi ele de dorit, ca produse secundare. Fiind orientate către bunuri interne, aceste practici au şi raţiuni sau standarde interne care le guvernează; acestea sînt nu atît nişte formulări explicite, cît nişte manifestări încorporate în istoria practicii, în realizările şi capodoperele ei tradiţionale. Cum aceste raţiuni, standarde şi bunuri interne nu sînt strict definite, o practică implică şi o dezbatere extinsă (de-a lungul timpului) asupra interpretării şi validităţii relative ale acestora. Ceea ce poate avea ca rezultat o varietate de realizări competitive şi o extindere sau revizuire a bunurilor, standardelor şi raţiunilor sale interne. Dar ea rămîne, în pofida acestei diversităţi şi a lipsei unei esenţe comune, o unitate distinctă, o practică anume de-a lungul istoriei.

Potrivit teoriilor recente, arta se defineşte cel mai bine ca o astfel de practică sofisticată, alcătuită din diferitele arte şi genurile lor – care sînt şi ele tot nişte practici de o

---

[1] Vezi Noël Carroll, *Art, Practice, and Narrative*, „Monist", 71 (1988), 140-56, şi Nicholas Wolterstorff, *Philosophy of Art after Analysis and Romanticism*, în Richard Shusterman (ed.), *Analytic Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1989), 32-58. Carroll defineşte arta ca o practică de tip „cultural", în timp ce Wolterstorff – ca una de tip „social". Ambele calificative sînt, probabil, redundante. Cum toate practicile (în adevăratul sens al cuvîntului) implică o raportare la norme, ele nu pot fi decît sociale (conform aceleiaşi logici pe care o găsim în argumentul lui Wittgenstein referitor la limbajul particular); iar practicile sociale sînt totdeauna, într-o anumită măsură, ale unei culturi – chiar şi aşa-numitele practici antisociale sau anticulturale. Atît Carroll cît şi Wolterstorff pun la baza teoriilor lor concepţia influentă cu privire la practică a lui Alisdair MacIntyre, *After Virtue* (Londra: Duckworth, 1981).

complexitate variată. Rolul definiției tradiționale de a distinge operele de artă de alte obiecte nu mai depinde, acum, de o delimitare a esenței artei, ci este lăsat pe seama rațiunilor și standardelor interne ale practicii sale complexe – și în cele din urmă, probabil, a diverselor practici din cuprinsul ei (practica muzicală, poetică etc. – fiecare distingînd propriile sale opere). În plus, așa cum remarcă Wolterstorff și Carroll, definirea artei ca practică reușește să acopere nu doar operele de artă. Noțiunea de practică evidențiază și agentul uman, alături de produsele realizării sale – astfel că definirea artei ca practică înseamnă o înțelegere cu privire nu doar la obiectele artei, ci și la subiecții ei (care susțin această practică), la creatorii și receptorii operelor.

Ca un complex de practici ce se desfășoară și se modifică în cadrul istoriei, arta trebuie definită nu printr-o esență unică, ci în termenii unei narațiuni istorice complexe și coerente, care justifică și totodată susține unitatea și integritatea ei. Forma narațiunii definitoare a artei trebuie să fie una deschisă, posibil de revizuit, nu doar pentru a permite includerea viitoarelor opere de artă, ci întrucît sarcina narațiunii este ea însăși o practică deschisă și contestată, aceea a istoriei și criticii artei. Însă această imposibilitate de a închide narațiunea, deci și definiția, nu este privită ca un defect. Narațiunea definitoare trebuie să rămînă deschisă, pentru a putea cuprinde în ea deschiderea artei. În plus, dacă ceea ce spune Carroll este adevărat, putem alcătui oricînd o narațiune completă a „practicii artei așa cum o cunoaștem" pînă în momentul de față, înainte ca modificări și narațiuni viitoare să aducă ceva nou[1].

Este mult adevăr în această viziune a artei drept o practică. Raportată la cerințele teoriei tradiționale, definirea artei ca practică socio-culturală afectată istoric este, probabil, cea mai reușită. Datorită scopului, flexibilității și conținutului său artistic potențial (de-a lungul istoriei), aceasta

[1] Carroll, *Art, Practice, and Narrative*, 152.

pare a fi culmea încercărilor filosofiei de a teoretiza arta – adică de a preciza referința acestui concept și a o distinge de alte lucruri. Arătînd cum anume se pot identifica, relaționa și distinge activitățile și obiectele artei, această teorie îndeplinește cel mai bine cele două scopuri ale definiției: descrierea fidelă și diferențierea de tip separaționist. Realizînd acest lucru, însă, ea trădează totodată și cît pot fi de gratuite și eronate astfel de scopuri teoretice.

În primul rînd, chiar dacă presupunem (ca și Carroll) că o definiție narativă completă, unificatoare, ar fi posibilă în principiu (presupunere îndoielnică, de vreme ce contestata natură a artei și istoriei sale suscită narațiuni contradictorii și, probabil, incompatibile), o astfel de definiție nu este nici realizabilă și nici de dorit în practică, după cum admite însuși Carroll. Seria copleșitoare a detaliilor și a operelor de artă insignifiante și care nu aduc nimic nou face ca o atare definiție să fie practic imposibilă – sau nesfîrșită și plictisitoare. Insistența asupra tuturor detaliilor care se repetă ar pune într-un con de umbră structura narativă în desfășurare, care definește și unifică arta.

În plus, chiar dacă ignorăm aceste dificultăți, presupunînd că am putea găsi totuși o narațiune utilă – care să conțină numai ceea ce este necesar pentru reprezentarea completă și fidelă a concepției noastre despre artă –, ce valoare ar avea o asemenea definiție? Cu ce ne-ar ajuta ea? Concepînd arta ca pe o practică definibilă printr-o narațiune istoricistă a artei, lăsăm criteriile referitoare la conținutul ei substanțial (la ce anume este valabil *ca* artă și *în* artă) pe seama deciziilor practice, așa cum ni le relevă istoria artei. Filosofia artei este înghițită, pur și simplu, de istoria artei, iar problema majoră privitoare la ce este arta se reduce la o privire retrospectivă asupra a ce a fost arta pînă în prezent. Teoria artei își atinge scopul printr-o reprezentare fidelă a „practicii artistice așa cum o cunoaștem noi". Dar în măsura în care reflectă doar cum a fost înțeleasă arta pînă acum, filosofia acesteia se condamnă pe sine la același gen de defi-

nire limitativă ca cea aplicată de către ea însăşi artei. Este, practic, imitaţia unei imitaţii: reprezentarea modului de reprezentare a artei de către istoria artei. Ce scop poate avea acest lucru, în afara faptului că satisface vechiul obicei al filosofiei de a considera teoria ca oglindire a realităţii? Obicei epistemologic, se pare, tot atît de prost pe cît de adînc înrădăcinat (în metafizica transcendentului, care i-a dat sens şi căreia i-a supravieţuit).

Idealul teoretic de reflectare fidelă era, iniţial, justificat – atunci cînd realitatea era concepută în termenii unor esenţe fixe, sau necesare, aflate dincolo de noţiunile empirice curente. Deoarece, în acest caz, reprezentarea adecvată a realului, o dată obţinută, rămîne valabilă pentru totdeauna şi eficientă drept criteriu de evaluare a noţiunilor empirice. Însă, dacă realitatea avută în vedere este cea contingent-istorică a artei, empirică şi în perpetuă schimbare, modelul reprezentaţionist devine inutil. Întrucît aici reprezentarea teoretică nici nu pătrunde dincolo de fenomenele aflate în schimbare, nici nu sprijină modificările lor. Ea trebuie să suporte, mai curînd, o serie nesfîrşită de revizuiri, atîta timp cît teoria reprezentaţionistă încearcă să reflecte natura schimbătoare a artei printr-o reprezentare a istoriei sale.

Însă istoria schimbătoare a artei nu are nevoie să fie doar reprezentată; ea poate fi făcută, efectiv. Nu doar de către operele artiştilor şi naraţiunile istoricilor, ci şi prin intervenţia teoreticienilor – ale căror concepţii au determinat dintotdeauna contextul creativ şi critic în care acţionau artiştii, criticii şi istoricii artei. Să ne gîndim, de pildă, la faptul că poetica lui Aristotel a dominat secole întregi de dramaturgie şi critică sau că ideile kantiene despre imaginaţie şi judecata estetică au contribuit la conturarea poeziei romantice şi la justificarea formalismului modernist. În criza actuală, postmodernă, cînd arta pare să-şi fi pierdut direcţia în aşa măsură încît nu se mai poate zări decît sfîrşitul ei, este nevoie de o intervenţie teoretică (posibilă, de altfel) care să o reorienteze – mai curînd decît să o reprezinte fidel.

Estetica pragmatistă atribuie un astfel de rol activ resemnificării şi remodelării artei; Dewey a şi încercat acest lucru, definind arta ca experienţă. Dar oare acest activism teoretic nu echivalează cu o abandonare a filosofiei, prin părăsirea proiectului tradiţional şi imaginii despre sine ale acesteia (ca urmărire complet dezinteresată a adevărului)? Există două replici la această obiecţie.

În primul rînd, aşa cum subliniază Dewey, realizările majore ale filosofiei nu au fost niciodată guvernate de acest scop. Teoriile şi tematica ei s-au constituit mai degrabă ca reacţie intelectuală la situaţiile şi dificultăţile socio-culturale curente[1]. Teoria lui Platon, de pildă, nu poate fi în nici un caz privită ca o reprezentare dezinteresată a naturii artei. Era în mod clar un răspuns motivat politic la o problemă presantă: ce autoritate intelectuală (străvechea înţelepciune a artei sau noua raţionalitate a filosofiei) ar trebui să guverneze societatea ateniană aflată în plină schimbare – cînd tradiţiile, stabilitatea şi puterea ei erau ameninţate nu doar de revoluţie şi disensiuni interne, ci şi de umilinţa unei înfrîngeri militare? Deşi ţelul limitativ şi denigrator la adresa artei al lui Platon era exact opusul celui al lui Dewey, rolul activ al filosofiei era acelaşi.

În al doilea rînd, însăşi ideea că orice cîştig de moment al unei atari intervenţii nu poate compensa pierderea idealului filosofic de neutralitate a reprezentării, că filosofia trebuie să-şi păstreze puritatea chiar cu preţul tolerării corupţiei, este o idee partizană. Postularea rigidă a unui dezinteres superior reflectă interesul unui conservatorism filosofic îngust şi specializat, care fie se mulţumeşte să întărească acest statut reflectîndu-l în cadrul definiţiei filosofice, fie este prea slăbit pentru a mai risca să-şi murdărească mîinile în încercarea de remodelare a artei şi culturii. Şi mai grav

---

[1] John Dewey, *Philosophy and Civilization*, în *Philosophy and Civilization* (New York: Capricorn, 1963), 3-12. Pentru Dewey, o sursă majoră de asemenea dificultăţi o constituie „tendinţele ştiinţifice şi aspiraţiile politice noi, incompatibile cu autorităţile recunoscute" (3-4).

este, însă, că fetişizarea neutralităţii, a dezinteresului, înseamnă uitarea faptului că scopul ultim al filosofiei este de a aduce beneficii existenţei umane, şi nu de a sluji purul adevăr de dragul adevărului. Iar cum arta este un moment crucial şi o resursă de preţ a progresului omenirii, filosofia îşi trădează propria misiune atunci cînd nu face decît să privească de la distanţă, cu neutralitate, istoria artei şi nu se alătură efortului de a îmbunătăţi viitorul acesteia.

IV

O critică a definirii artei ca practică ne-ar ajuta să apreciem mai bine definirea artei ca experienţă de către Dewey. Concepută după modelul „ambalaj", prima are un dublu scop: de reprezentare şi de diferenţiere strictă a conţinutului artei. Critica noastră a avut în vedere, pînă acum, doar primul aspect – gratuitatea sa în practică şi dizolvarea sa în cuprinsul istoriei artei. Dar şi al doilea scop (al diferenţierilor sau compartimentării înguste) este problematic, dacă privim arta ca pe o practică definibilă istoric; modul cel mai sigur de a depăşi aceste probleme pare a fi insistenţa deweyană asupra ideii de artă ca experienţă.

(1) Prima problemă este: ce sau cine determină valoarea artei? O dată cu definirea artei ca practică distinctă în cadrul istoriei, toată chestiunea valorii se mută în planul intern al acestei practici şi se fragmentează în chestiuni multiple cu privire la bunuri interne specifice (fiecărei arte), valoarea lor urmînd a fi determinată conform standardelor şi procedurilor interne ale practicii. Suma acestor valori nu arată, însă, care este sursa valorii întregii practici şi nici nu explică în ce constă calitatea acelor bunuri şi standarde interne. Pretenţia că ele sînt bune pentru că practica le califică astfel comportă o circularitate evidentă. În plus, a lăsa chestiunea valorii în totalitate pe seama arbitrajului intern al

practicii comunității artistice înseamnă a sustrage, efectiv, acea practică din spațiul oricărei critici – cu ajutorul unei perspective normative mai largi; aceasta ar putea orienta reconstrucția acelei practici, în cazul în care aceasta ar devia, devenind tot mai străină de viața și bucuriile concrete ale majorității oamenilor[1]. Acesta este pericolul pe care îl prezintă ideea de autonomie a artei, identificată ca fiind o anumită practică definibilă istoric; un pericol cu atît mai mare cu cît respectiva practică a fost modelată în condiții istorice lamentabile, de nedreptate socio-politică.

Și mai inacceptabilă este, însă, ideea contrară – că valoarea artei și-ar găsi justificarea în ceva complet exterior acesteia. A considera valoarea artei ca una *pur* instrumentală (în vederea unui scop oarecare – fie el cunoaștere, moralitate, echilibru psihic sau statut cultural) înseamnă a reitera logica restrictivă care privează arta de orice drept de veto și o supune altor practici culturale, precum filosofia. Această viziune instrumentalistă nu este, de altfel, prea convingătoare. Valoarea artei trebuie să aibă „ceva" autonom în ea, de vreme ce noi urmărim bunurile ei ca scopuri în sine și nu ca mijloace în vederea altor scopuri, aparținînd unor alte practici. Acel „ceva" este cu siguranță experiența estetică. Satisfacția nemijlocită, copleșitoare, oferită de o atare experiență face din aceasta, categoric, un scop în sine. Această valoare experimentală, imprimată nemijlocit și cu o forță copleșitoare în imaginația și simțurile noastre, oferă artei o justificare normativă de necontestat (dar și de neformulat)[2].

---

[1] S-ar putea sugera că istoria trecută a practicii poate sluji ca o critică „exterioară" a direcției sale greșite de astăzi. Însă de vreme ce însăși forma și relevanța acestei istorii sînt în mare măsură determinate de practica actuală și preferințele ei narative, forța acestei critici „exterioare" este îndoielnică.

[2] Forța experienței estetice poate fi atît de copleșitoare, încît să submineze alte valori, și Habermas, de pildă, consideră că de critica nietzscheană și postmodernă a rațiunii este responsabilă atracția fatală pe care o exercită experiența estetică, privită ca un

Deşi scopurile intrinsece ale artei se identifică uneori cu produsele sale materiale (obiecte sculptate sau pictate, evenimente acustice etc. – tot ceea ce numim opere de artă), aceste produse nu au valoare artistică în absenţa valorii lor utile (actuale şi potenţiale) în cadrul experienţei estetice[1]. Fără un subiect care să le experimenteze, ele sînt lipsite de viaţă şi de sens; a le considera ca valoroase în mod autonom înseamnă a încuraja reificarea, comercializarea şi fetişizarea care afectează negativ scena artei contemporane.

Faptul că experienţa estetică este un scop şi o valoare în sine ar putea justifica definirea artei în aceşti termeni, deşi multe opere de artă nu reuşesc să prilejuiască o experienţă. O atare definiţie (mai curînd evaluativă decît logică) are ca scop nu atît o acoperire riguroasă a artei (înţeleasă istoric) în întregul ei, cît o evidenţiere a ceea ce contează cel mai mult în artă, pentru a-i spori aprecierea, chiar dacă aceasta implică o recunoaştere a prezenţei artei şi în afara domeniului ei sta-

---

spaţiu normativ alternativ (vezi Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourses of Modernity* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987), 92-105).

[1] Într-adevăr, chiar şi statutul lor artistic se datorează prezenţei lor în mijlocul unor asemenea experienţe. Dewey nu este singurul care sugerează acest lucru. Şi Nelson Goodman îl susţine, cînd spune că în definirea artei „adevărata întrebare care se pune este nu «Ce obiecte sînt opere de artă (permanente)?», ci «Cînd este un obiect operă de artă?»" şi răspunde că acest lucru se întîmplă atunci cînd obiectul se manifestă ca atare (ca operă) în cadrul unei experienţe; această „manifestare estetică [...] stă la baza noţiunii de operă de artă". Vezi Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett, 1978), 66-7, şi *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), 145. Goodman prezintă experienţa şi manifestarea estetică în termenii prevalenţei unor trăsături ale simbolizării: densitate sintactică şi semantică, relativă consistenţă, exemplificare şi o referenţă multiplă şi complexă (*ibid.*, 135-6); iar valoarea acestei experienţe o discută în termeni exclusiv cognitivi, pe care Dewey i-ar considera mult prea limitaţi.

bilit prin tradiție. Experiența estetică nu se reduce la cadrul strîmt al acelei practici definibile istoric a artei şi, ca atare, nu poate fi controlată în totalitate de către cei care guvernează această practică şi determină bunurile ei interne. Experiența estetică poate servi, aşadar, ca piatră de încercare (oarecum independentă, deşi nu complet exterioară) pentru critica şi îmbunătățirea practicii artistice; mai ales atunci cînd se are în vedere o reorientare a practicii, astfel încît ea să ofere experiențe estetice cît mai depline şi mai frecvente, pentru cît mai mulți membri ai societății.

Faptul că experiența estetică este prezentă într-un spațiu mai larg decît cel al practicii artistice stabilite istoric ar trebui să fie evident. Această experiență există, înainte de toate, în chiar aprecierea naturii – şi nu mai puțin a acelei părți a naturii care este corpul uman. Dar o putem găsi şi în ritualuri, sport, parade, focuri de artificii, în cultura populară, împodobirea trupului sau a locuinței (de la tatuajele primitive şi desenele din peşteri pînă la cosmetica actuală şi decorațiunile interioare), în nenumăratele scene colorate şi evenimente de pe străzile oraşelor noastre, care ne îmbogățesc viața cotidiană. Două tipuri de argumente, corelate între ele, sînt invocate de obicei împotriva unor asemenea experiențe estetice autonome. Primul este că, de vreme ce orice experiență autentică şi cu sens necesită o practică anumită drept fundal, nici o experiență estetică nu există în afara practicii artistice. Deşi poate părea spontană datorită caracterului ei nemijlocit, experiența estetică (aşa cum subliniază Dewey însuşi) ține întotdeauna de fundalul unor percepții anterioare, orientări determinante şi sensuri fundamentate care atrag anumite practici. Însă tot ce decurge din această idee este necesitatea *unei practici în genere* (ca fundal), nu a celei artistice în particular, ca una definibilă istoric şi riguros statornicită.

Al doilea argument se bazează pe faptul că termenul „estetic", în pofida rădăcinii sale greceşti, apare abia în secolul al XVIII-lea, în cursul procesului de diferențiere a sferelor culturii (ştiințifică, practico-morală şi artistică) din care a

rezultat şi concepţia modernă despre artă – privită doar ca practică a artelor frumoase. Dacă noţiunea de „estetic" nu ar fi existat înaintea acestei statorniciri moderne a artei ca practică riguros delimitată, atunci experienţa estetică nu ar fi fost separată de artă, ci dependentă de ea. Aşadar, chiar şi atunci cînd experienţa estetică are ca obiect natura, atitudinea şi calitatea specifice acelei experienţe se datorează criteriilor de apreciere desprinse din practica artistică a modernităţii; astfel, experienţa estetică face parte, în mod esenţial, din această practică[1].

Acest argument este extrem de problematic. În primul rînd, chiar dacă acceptăm că apariţia experienţei estetice a depins, istoric, de evoluţia modernă a conceptului şi practicii artei, aceasta nu înseamnă nicidecum că ea rămîne circumscrisă în totalitate acelei practici. O atare inferenţă ar confirma eroarea de supraestimare a genezei (*genetic fallacy*), avînd în vedere cît de diferită şi uneori antitetică a fost evoluţia practicii artistice şi a noţiunii de estetic, în toată această perioadă. În al doilea rînd, a susţine că experienţa estetică nu putea exista înainte ca noi să deţinem noţiunea de „estetic" pare o „turnură lingvistică" oarbă. Potrivit aceleiaşi logici, ar trebui să susţinem (cum face Collingwood) că aşa-numitele arte greceşti nu constituiau o artă propriu-zisă, deoarece erau descrise ca *techne* şi *poiesis*, concepţia şi

[1] Habermas se bazează pe acest argument atunci cînd insistă asupra „originii moderne a experienţei estetice" (*Philosophical Discourses of Modernity*, 37). În plus, el derivă de aici ideea că toate criticile radicale la adresa raţiunii moderniste, care fac apel la experienţa estetică drept alternativă, implică o profundă contradicţie, de vreme ce însăşi existenţa experienţei estetice depinde de arta ca produs al raţiunii moderniste, care distinge între ele sferele culturii (339-40). În mod similar, dar mai explicit, Richard Wollheim (*Art and its Objects*, 112-15) susţine că simţămintele şi atitudinile noastre estetice în privinţa naturii derivă, pur şi simplu, din cele artistice, astfel că nu le putem considera ca propriu-zis „exterioare, sau anterioare, instituţiilor artistice" (115). Însă evită cu grijă întrebarea dacă aceste instituţii existau în societăţile premoderne.

practica modernă a artei neexistînd încă (nici măcar sub forma originii sale latine). Ceea ce ar fi acelaşi lucru cu a susţine că nimeni nu a suferit de apendicită înainte de diagnosticarea şi etichetarea ca atare a bolii. Fireşte că au existat experienţe ale frumosului şi sublimului înainte de apariţia termenului de estetic, în secolul al XVIII-lea, şi, prin urmare, ele nu pot fi excluse din domeniul experienţei estetice. Iar termenul „estetic" a fost introdus tocmai pentru a exprima şi a structura aceste experienţe anterioare – prea diferite calitativ pentru a fi subsumate noţiunilor de „frumos" şi „sublim", prea bogate în sensuri pentru a fi descrise ca o simplă chestiune de gust şi, evident, prea omniprezente pentru a fi circumscrise practicii artistice[1].

Desigur, primii teoreticieni ai esteticului nu s-au limitat doar la a conferi un nume nou unor experienţe familiare care ar fi existat sub aceeaşi formă încă din zorii omenirii. Experienţele estetice nu constituie o clasă ontologică aparte sau o anume specie naturală care să aibă o esenţă specifică, neschimbată. Descriind experienţa frumosului, a sublimului sau altele de acelaşi fel ca „estetice" şi precizînd sensul acestei descrieri, teoreticienii au încercat totodată să dezvolte şi să reorienteze aceste experienţe către anumite direcţii preferate. Evident, majoritatea filosofilor au fost interesaţi să direcţioneze experienţa estetică în sensul unei raţionalităţi şi spiritualităţi tot mai înalte; un mod de a face acest lucru era să o îndepărteze cît mai mult din preajma materialităţii robuste a frumuseţii naturale şi să încredinţeze viitorul ei doar practicii artei frumoase; meşteşugul obiectelor ei, pătrunse de o vădită intenţie raţională, nu putea fi pus la îndoială, iar potenţialul lor

---

[1] Kant, de exemplu, susţinea cu tărie că experienţa estetică este mult mai pură atunci cînd are ca obiect natura, aprecierea acesteia putîndu-se lipsi de orice concepte – în timp ce experienţa prilejuită de opere de artă ne trimite, în mod necesar, la conceptul de artă. Vezi Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, trad. de Vasile Zamfirescu şi Alexandru Surdu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, pp. 193-194, 206-207, 215.

spiritual fusese dovedit de secole întregi de artă religioasă. Această tendință către înlăturarea oricărui aspect natural sau trupesc din estetică a devenit evidentă la Hegel, care nu doar a privilegiat frumusețea artei în fața celei a naturii, ci a și clasificat artele în funcție de gradul lor de libertate față de materie (poezia fiind cea mai înaltă, datorită caracterului său ideal); aceeași tendință stă la baza concepției că experiența estetică se circumscrie unei practici artistice definibile istoric și este dependentă de aceasta.

(2) A încredința experiența estetică practicii artistice este nu doar un gest constrîngător; este, se poate susține, o constrîngere progresivă, de vreme ce practica aceasta pare să se dezvolte paradoxal, devenind tot mai limitată și mai specializată. Tendințele de limitare și excludere, implicite în arta considerată ca practică definibilă istoric, reprezintă un alt pericol al acestui tip de definiție. Dacă noțiunea de artă includea, cîndva, o varietate întreagă de priceperi, deprinderi, meșteșuguri și tehnologii, ea este astăzi rezervată doar practicii artelor frumoase așa cum au fost ele constituite, restrictiv, în epoca modernă. Apărătorii acestei definiții înguste a artei ar putea susține că ea constituie, pur și simplu, o precizare reconfortantă și clarificatoare a conceptului. Însă, ar obiecta Dewey, identificarea restrictivă a artei cu artele frumoase reflectă și întărește acea diviziune eronată din societatea modernă, între munca practică (prin ea însăși dezagreabilă) și experiența estetică (plăcută, dar fără nici un scop), diviziune care se manifestă prea adesea în industria teribil de non-estetică și în artele frumoase lipsite de orice utilitate[1].

Separarea categorică a artelor frumoase de meșteșugurile productive se datorează opoziției fundamentale dintre

[1] Sesizăm acest lucru în distincția pe care o face Kant între arta propriu-zisă, ca „rafinată" sau „liberă", și simplul „meșteșug" sau arta industrială. Cea din urmă este o „muncă, adică o îndeletnicire, care prin sine însăși este neplăcută (apăsătoare), atrăgînd doar prin efectul ei (de exemplu, plata)." (ibid., p. 199).

estetic şi practic; aceasta trebuie pusă sub semnul întrebării. Fără îndoială că munca practică poate fi desfăşurată şi apreciată estetic (să ne gîndim la hobby-uri precum dulgheria, olăritul sau pescuitul), la fel cum eforturile estetice pot sluji unor scopuri practice (iubire romantică, sărbătorire socială, cult religios ş.a.m.d.). Dacă nu este o simplă prejudecată reziduală bazată pe diferenţierea clasială din trecut (între o clasă muncitoare prea împovărată de trudă pentru a mai putea savura latura estetică a lucrurilor şi o clasă privilegiată detaşată de activităţile practice şi adeptă a plăcerilor inutile), presupusa dualitate practic/estetic se datorează unei interpretări greşite a distincţiei funcţionale dintre mijloace şi scopuri (ca fundamental opuse). Confundînd mijloacele cu nişte condiţii externe şi coercitive, necesare pentru atingerea unui scop, această interpretare presupune, în mod eronat, că ceea ce funcţionează ca mijloc nu poate fi, totodată, obiectul unei alegeri libere (dorit şi apreciat ca scop); şi nici nu admite faptul că uneori mijloacele pot oferi satisfacţie, alături de scopul pe care îl slujesc[1]. Mijloacele utilizate în pictură (culori, linii şi forme de reprezentare) nu sînt doar nişte condiţii cauzale externe puse în slujba unui scop – experienţa estetică; ele sînt chiar ingredientele constitutive ale acesteia. Mînuirea uşoară sau viteza de demarare a maşinilor sportive constituie deopotrivă o utilitate şi o sursă de satisfacţie imediată în experienţa conducerii. Dacă o astfel de unitate a mijloacelor şi scopurilor care oferă satisfacţie este, aşa cum credea Dewey, o caracteristică a experienţei estetice şi dacă aceasta din urmă se întîlneşte atît în artele utile, cît şi în cele frumoase, atunci diferenţierea categorică a acestora nu este justificată estetic; şi nici nu avem vreun motiv de a

[1] Despre critica lui Dewey la adresa distincţiei tradiţionale între mijloace şi scopuri şi a confundării mijloacelor cu nişte simple condiţii cauzale externe, vezi *AE* 201-4. De asemenea, *EN* 296-300, unde Dewey identifică originile dihotomiei mijloc/scop şi ale înţelegerii greşite a mijloacelor în condiţiile de producţie şi sistemul de clasă din Atena antică.

nu căuta (şi savura) înalte standarde estetice în artele industriale şi comerciale. Faptul că designul industrial şi produsele comerciale îşi îmbunătăţesc tot mai mult calitatea estetică înseamnă o recunoaştere a experienţei estetice, în defavoarea tendinţelor separatiste ale teoriei estetice.

Restrîngerea domeniului artei nu se opreşte, însă, la echivalarea modernistă a artei cu practica artelor frumoase. Însuşi conceptul nostru de arte frumoase se îngustează şi se specializează în mod progresiv, mai ales cînd este definit în termenii istoriei sale. Căci, în acest caz, el ajunge să desemneze arte frumoase care fac însăşi istoria artei; ceea ce, la rîndul său, înseamnă că arta şi experienţa estetică legitimă a acesteia se limitează la tradiţia artei rafinate şi a avangardei elitiste a acesteia. Caracterizat de ceea ce Danto numeşte „imperative istorice", conform cărora „succesul în artă constă din producerea unei inovaţii acceptate", progresul artei, cel puţin în secolul XX, a însemnat o alienare progresivă faţă de experienţa evaluativă a majorităţii oamenilor[1].

Filosofi atît de diferiţi precum Adorno şi Ortega y Gasset explică fără ezitare faptul că arta modernă trebuie să fie „în mod esenţial nepopulară" şi chiar „anti-populară", de vreme ce este identificată cu avangarda progresului în artă.

---

[1] Danto, *Philosophical Disenfranchisement of Art,* 108-9. Danto consideră, de altfel, că arta şi-a îndeplinit, în sfîrşit, misiunea istorică în manieră hegeliană: devenind filosofie a artei. Dar de vreme ce, pentru el, arta şi comunitatea artistică se definesc istoric, sfîrşitul istoriei artei înseamnă sfîrşitul artei. Predicţia sa că „instituţiile comunităţii artistice [...], considerate ca fiind situate deasupra istoriei, deci care marchează ceea ce este nou, vor dispărea încetul cu încetul" este compensată de gîndul la „imensul privilegiu de a fi trăit în cadrul istoriei" comunităţii artistice (115); această mărturisire face o aluzie discretă la cei defavorizaţi, care au fost excluşi din sfera acestei comunităţi şi care, prin urmare, nu s-au putut bucura de experienţe estetice legitime. Cu toate acestea, Danto se situează, în mod promiţător, de partea esteticii pragmatiste atunci cînd speră că sfîrşitul istoriei artei „o va readuce pe aceasta către ţeluri" şi „necesităţi umane" (xv, 115).

Chiar şi pentru a fi tradiţional, trebuie să fii tot mai inovator, întrucît această inventivitate se înrădăcinează în tradiţie; şi, ca atare, „trebuie să ţină pasul cu nivelul cel mai avansat din punct de vedere social al forţelor productive şi al conştiinţei"[1]. Rezultatul constă în faptul că arta nouă este accesibilă doar „unei minorităţi înzestrate", unei „privilegiate aristocraţii a simţurilor rafinate"; experienţa artistică nu este mai accesibilă „non-specialiştilor" decît sînt „progresele cele mai recente ale fizicii nucleare". Deşi, spre deosebire de Ortega, Adorno doreşte să vadă în artă o forţă ultimă de afirmare a solidarităţii şi libertăţii umane, el insistă în a susţine că aceasta „îşi poate realiza potenţialul său de umanitate universală numai funcţionînd în contextul specializării" – al tradiţiei artelor frumoase. „Orice altceva", argumentează el, „este falsă conştiinţă", pentru că se împotriveşte sensului istoric progresiv ce defineşte arta. Tot ceea ce ţine de experienţe mai populare şi interpretări mai puţin erudite este exilat într-un spaţiu sub-artistic, etichetat peiorativ drept kitsch, distracţie sau „industria" culturii populare. Aprecierea sa şi statutul celor care o apreciază nu se bucură de legitimitate culturală, astfel încît, în loc să unească societatea (prin forţa sa de comunicare), arta ajunge să o divizeze: în grupul privilegiat al celor care apreciază arta adevărată şi masele oarbe care se droghează cu substitutele acesteia.

Fireşte că specializarea, erudiţia şi impulsul avangardist ale artei rafinate nu au, în ele însele, nimic rău; ar fi o limitare şi o sărăcire să dărîmăm nobilul edificiu al artei rafinate pentru a satisface dorinţa populistă de nivelare. Problema o constituie prezumţia exclusivistă că tradiţia ocupă

---

[1] Adorno, *Aesthetic Theory,* 51. De-a lungul întregii cărţi, Adorno insistă asupra ideii de „autoritate a noului" în arta modernă, văzută ca ceva „istoric inevitabil"; şi (la fel ca Dewey) pune acest lucru în legătură cu cererea capitalistă de noutate, pentru a stimula consumul (30-1). Celelalte citate din acest paragraf sînt de la p. 334 şi din Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (Princeton: Princeton University Press, 1968), 5, 6.

întregul teritoriu al artei şi experienţei estetice legitime. Această prezumţie pare irezistibilă, dacă definim arta în termenii istoriei sale – care, în practică, este istoria artei rafinate, cu epocalele ei transformări progresive (deşi multe dintre acestea au fost stimulate de energia şi conţinutul culturii populare). Însă dacă luăm în considerare experienţa estetică, mai degrabă decît acreditările istorice cu privire la ce anume e crucial în artă, avem o bază solidă pentru combaterea tendinţelor exclusiviste din istoria oficială a artei – istorie care, dacă îi dăm dreptate lui Danto, şi-a urmărit drumul progresiv al purificării de sine pînă în punctul de a se autodizolva. În virtutea experienţei estetice, aşadar, putem recupera ca artă legitimă ceea ce istoria oficială a artei şi instituţiile clasei sale privilegiate au privat de orice respectabilitate artistică; şi putem face acest lucru fără a fi nevoiţi să legitimăm ca atare neapărat în termenii artei rafinate dominante istoric, ci în virtutea experienţei estetice prilejuite (de acele manifestări artistice repudiate anterior, n.tr.).

(3) În sfîrşit, alte două probleme legate de identificarea artei cu practica sa considerată istoric implică anumite constrîngeri exercitate, teoretic, asupra respectivei practici, înaintea asocierii moderniste a artei cu arta rafinată şi avangarda ei. Prima problemă este definirea artei ca ceva esenţial diferit de realitate sau de viaţa concretă. A doua este definirea ei ca o practică desfăşurată în plan extern, ale cărei scopuri sînt considerate a fi nişte obiecte independente, complet separate de efectele lor asupra agenţilor umani creatori. Teoria mimetică a lui Platon se află la originea primei probleme, în timp ce clasificarea aristotelică a artei ca *poiesis* (facere), spre deosebire de *praxis* (acţiune sau practică) a determinat-o, efectiv, pe cea de a doua. Ambele tendinţe teoretice au slujit, firește, la descalificarea artei în raport cu alte domenii – precum filosofia, etica sau politica –, presupuse a implica direct realitatea şi acţiunea, nu doar a le imita, cu ajutorul unor obiecte fabricate artificial. Dacă aceste manevre teoretice au limitat rolul şi aprecierea artei, o

parte dintre dificultăţile create pot fi soluţionate prin accentuarea ideii de artă ca experienţă.

(a) Prăpastia intercalată, cu rea-voinţă, de către Platon, între artă şi realitate a devenit o dogmă tematizată şi întărită de multe opere de artă. Însă o atare idee este, în mod evident, falsă. Arta este, fără îndoială, reală; ea există, vie şi concretă, în lumea şi în viaţa noastră, iar mulţi dintre noi o preţuiesc drept ceva de neînlocuit din ceea ce numim un trai bun. Desigur, oricînd putem distinge între un obiect real şi reprezentarea sa artistică, dar aceasta nu înseamnă că reprezentarea nu este reală sau că este, în mod intrinsec, înşelătoare.

Ideea separării artei de realitate a condus nu doar la etichetarea artei ca fiind lipsită de valoare cognitivă, dar şi la izolarea practicii artistice din spaţiul vieţii concrete şi al activităţii socio-politice, la concedierea ei ca ceva în mod necesar non-practic, datorită caracterului său fictiv. Aşadar, deşi arta a devenit foarte de preţ în ochii esteticienilor moderni, rolul şi valoarea ei în spaţiul cognitiv şi etico-practic nu i-au fost recunoscute; arta a fost izolată undeva, într-un teritoriu estetic definit, de la Kant încoace, prin caracterul său dezinteresat, printr-o „totală indiferenţă" faţă de „existenţa reală" a lucrurilor[1]. Această concepţie nu doar dezminte eforturile artiştilor care au căutat să schimbe lumea prin modificarea atitudinii noastre. Ea încurajează, totodată, practicarea şi receptarea artei ca ceva lipsit de finalitate şi gratuit. Ignorînd potenţialul cognitiv şi social al artei, această concepţie a inspirat şi imaginile deformate asupra artistului (ca visător singuratic, renegat social) şi estetului autentic (drept un filfizon şi un trîntor frivol).

În sfîrşit, separarea istoricistă a artei de viaţa concretă a determinat o devitalizare a experienţei estetice, prin repudierea legăturilor ei cu energiile şi dorinţele trupeşti şi definirea satisfacţiei oferite de ea în contrast cu plăcerile senzuale ale vieţii. În urma deciziei kantiene că plăcerea estetică este complet „independentă de farmec şi emoţie" şi că nu

[1] Kant, *Critica facultăţii de judecare*, p. 97.

trebuie să existe „nici o satisfacție empirică [...] amestecată cu fundamentul ei", estetica filosofică a consacrat experiența artei unui proces de spiritualizare și completă depersonalizare; aprecierea la scară largă (sub forma unei bucurii intense, pline de viață) devine astfel o evaluare detașată, rezervată doar „cunoscătorilor", puțini la număr. Dacă plăcerile legitime ale artei rafinate devin prea ascetice pentru majoritatea oamenilor, formele expresive de artă care oferă cele mai intense satisfacții sînt catalogate drept simple distracții.

Concepția asupra artei ca experiență răspunde la toate aceste probleme create de presupusa prăpastie care ar exista între artă și viață. Ca experiență, arta face parte, evident, din existența noastră, este o formă deosebit de vie a realității pe care o experimentăm, mai curînd decît o simplă imitare a acesteia. În al doilea rînd, de vreme ce experiența trebuie să combine diferitele ocazii și materiale din mediul înconjurător, prezente în contextul comportamentului nostru, iar noi abordăm fiecare context în maniera unor agenți receptori care semnifică și intenționează, trebuie să fie recunoscute elementele cognitive și practice ale experienței artistice, fără ca aceasta să-și piardă legitimitatea. Dewey este explicit în această privință: „Experiența estetică este întotdeauna mai mult decît estetică". Materialele sale, care nu sînt, în ele însele, estetice, „devin estetice o dată ce intră în procesul ritmic organizat în vederea consumului. Materialul este în genere uman" (aici fiind incluse „practicul, socialul și educativul"), iar funcția artei este de a-l modela, transformîndu-l într-un întreg perfect integrat[1]. Dacă arta este o colecție de obiecte fetișizate închise în muzee, izolate de restul vieții, nu se poate spune același lucru despre experiența artei, ale cărei efecte pătrund și îmbogățesc celelalte activități ale noastre. În sfîrșit, accentul pus de Dewey pe experiența artei, ca una pe deplin resimțită de

[1] *AE* 329-30. Vezi de asemenea afirmația lui Dewey conform căreia „toate elementele ființei noastre, care în alte experiențe apar doar parțial și în moduri specifice, în experiența estetică se amestecă" (278).

„întreaga ființă, în vitalitatea sa unitară", bogată în satisfacții senzuale și emoționale, revocă acea reducție spiritualizantă a plăcerii estetice la una pur intelectuală.

(b) Condamnarea artei, de către Platon, ca ireală și înșelătoare se datora, în parte, temerii că ea ar putea penetra și contamina sufletul omului, împiedicîndu-l să acționeze corect. Creația și aprecierea artistică erau, de aceea, concepute ca forme de iraționalitate, iar artistul și publicul său – ca înlănțuiți într-un extaz a cărui sursă era Muza. Reacția defensivă a lui Aristotel a fost de a separa arta de astfel de personaje și acțiuni și a o considera o activitate rațională produsă artificial – o *poiesis*. Această activitate, constînd din producerea unui obiect distinct cu ajutorul unei abilități productive specifice, era prezentată în contrast cu aceea, superioară, a acțiunii practice (*praxis*), care derivă din structura internă a agentului și, totodată, ajută la modelarea acesteia. În timp ce activitatea artistică își are scopul și valoarea în afara sa și a celui care o face (anume, în obiectul produs), acțiunea își are scopul atît în sine însăși, cît și în agentul ei – afectat de felul cum acționează, deși nu și de ceea ce produce (*Etica nicomahică,* VI, 1140a1 – 1140b25).

De la Aristotel încoace, practica artei a fost guvernată de acest model teoretic legat de ideea producerii, astfel că unilateralitatea ei reclamă o resemnificare a artei ca experiență, pentru a se reface echilibrul. Preocuparea legată de modelul productiv a condus la o fetișizare a obiectelor artei, indiferent de rolul lor în cadrul experienței evaluative; se cheltuie sume imense pentru achiziționarea și protejarea operelor de artă și aproape nimic pentru educația estetică necesară pentru ca acestea să fie mai bine folosite în sporirea calității vieții mai multor oameni. În plus, punînd semnul de egalitate între artă și producerea unor obiecte specifice, independente de artiștii care le creează, nu doar se neglijează acele forme de exprimare artistică în care nu se poate vorbi de asemenea opere clar definibile și independente (precum dansul improvizat), dar se și ignoră efectele de necontestat

ale artei asupra creatorilor şi publicului. Resemnificînd arta ca experienţă mai degrabă decît ca producere exterioară, se insistă asupra faptului că însăşi creaţia artistică este o experienţă puternică, care modelează atît artistul cît şi opera sa.

În sfîrşit, modelul teoretic al artei ca activitate de fabricare tinde să sugereze că ar exista o separare esenţială între artist şi public, între autorul sau producătorul activ şi cititorul sau receptorul, pasiv. Un mod de a media această opoziţie supărătoare este să considerăm, iarăşi, evaluarea însăşi drept o activitate creativă, în care cititorul reconstruieşte obiectul estetic; Dewey insistă asupra acestui lucru (*AE* 261, 285). Însă concepţia asupra artei ca producere exterioară, dublată de presiunile instituţionale şi profesionale exercitate de critica academică, a condus, recent, la o viziune mai radicală; şi anume, că evaluarea legitimă trebuie identificată exclusiv cu producerea de noi texte, aşa încît singura formă de lectură acceptată este cea a rescrierii, prin care facem textul să exprime ceea ce dorim producînd un altul (o interpretare care îl transformă). Prin această reducere a actului evaluativ la o producţie critică prin care ne susţinem propria opinie ni se refuză satisfacţia pe care am avea-o dacă ne-am abandona alterităţii şi puterii de seducţie a artei. Idealul productiv al acestei teorii reflectă ideea de artist care produce ştiind exact ce vrea să facă şi deţine controlul asupra procesului productiv. O astfel de „macho"-teorie asupra activităţii productive a constituit un bun răspuns dat concepţiei platoniciene, care condamna arta drept un extaz pasiv şi iraţional; însă rămîne tot o viziune parţială şi este, ca atare, respinsă de mărturiile artiştilor, care recunosc elemente de abandonare şi pierdere a controlului în procesul creativ[1].

Resemnificarea artei ca experienţă reuşeşte să depăşească starea conflictuală şi unilateralitatea acestor două concepţii, combinînd principiile lor contrare (deşi înrudite)

---

[1] Vezi, de exemplu, A. E. Housman, *The Name and Nature of Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1933), 45-50, şi T. S. Eliot, *Of Poetry and Poets* (Londra: Faber, 1957), 97-9.

ca momente necesare şi complementare ale experienţei. Aceasta întrucît experienţa conţine, aşa cum susţine Dewey, atît o refacere receptivă cît şi o facere productivă, atît o absorbţie cît şi o reconstrucţie a obiectului experienţei, o modelare exercitată atît din partea, cît şi asupra subiectului. Noţiunea de experienţă reflectă mai bine întregul artei şi reuneşte artistul cu publicul, în cadrul aceluiaşi dublu proces. Arta, în procesul ei de creaţie şi de apreciere, este deopotrivă producere şi receptare deschisă, construcţie controlată şi abandonare de sine.

V

Am enumerat o serie de motive serioase pentru redefinirea artei în termenii experienţei estetice. Însă există, firește, şi unele dificultăţi legate de aceasta – şi care trimit dincolo de obiecţiile formulate la adresa experienţei estetice prezentate anterior: subiectivitatea, unitatea suficientă sieşi, scopul trivial al plăcerii, eşecul în a marca limitele acceptate ale artei.

(1) O problemă o constituie faptul că experienţa estetică pare un concept prea vag pentru a avea suficientă forţă explicativă. Deşi există, fără îndoială, nu are o formă de existenţă uşor de delimitat; prin urmare, definind arta ca experienţă estetică, nu facem decît să prezentăm ceva clar şi delimitabil prin ceva obscur şi nedelimitabil.

Dewey este din păcate incoerent în această privinţă. Pe de o parte, el ne oferă o lungă şi detaliată dezbatere asupra experienţei estetice, pornind de la trăsăturile ei caracteristice, şi sugerează că aceasta *poate* fi definită în mod adecvat. Astfel, experienţa estetică angajează întreaga fiinţă şi susţine unitatea în varietate – deopotrivă pentru sine şi în relaţie cu celelalte experienţe (*AE* 42-9, 61-3, 166); este intensă şi bogată, avînd o calitate specifică de cuprindere laolaltă a elementelor sale într-un întreg distinct (*AE* 22-4, 33, 196-9); este activă şi dinamică, într-un progres ritmic ce

include şi momente de calm (*AE* 57-60, 159-62, 177); se formează printre obstacole şi cu o rezistenţă care o ajută să fie expresivă, nu doar emoţionantă (*AE* 67-70); are forma unei experienţe împlinitoare, în care scopurile şi mijloacele, subiectul şi obiectul, facerea şi refacerea sînt integrate într-o unitate (*AE* 53-5, 142-4, 201-4, 253-5); şi mai ales este o „experienţă imediată", a cărei valoare este „împlinitoare în chip direct" şi nu prin trimitere la un alt scop sau o altă experienţă (*AE* 87, 91, 120-6). Dewey defineşte chiar şi „cumularea, tensiunea, conservarea, anticiparea şi împlinirea drept caracteristici formale ale unei experienţe estetice" (*AE* 149).

Pe de altă parte, el pare să fie la fel de convins şi de caracterul indefinibil (şi opacitatea faţă de cunoaşterea discursivă) al experienţei estetice. Căci, deşi susţine ideea de „nemijlocire a experienţei estetice" ca fiind „o necesitate estetică", el insistă şi în a spune că toată această „nemijlocire a experienţei este inefabilă [...] şi poate fi doar sugerată prin cuvinte, nu şi descrisă sau definită" (*AE* 123, *EN* 73). De fapt, cînd vorbeşte, ulterior, despre calitatea specifică de a unifica şi a constitui ca atare o experienţă ca fiind estetică, Dewey susţine că „ea poate fi doar simţită, adică experimentată nemijlocit [...], nu descrisă şi nici măcar sugerată *exact* – întrucît orice este particularizat într-o operă de artă constituie una din diferenţierile *sale*" (*AE* 196).

Dacă experienţa estetică este, ca atare, nedefinibilă, atunci explicarea artei în termenii acestei experienţe nu poate duce prea departe[1]. În plus, o asemenea definiţie poate crea confuzii în estetică, similare celor legate de „mitul datului" în epistemologie: certitudinea mărturiei cu privire la experienţă ar depinde de caracterul silenţios al acesteia (*its utter muteness*). Definind arta ca experienţă estetică, am

[1] Acelaşi argument poate fi susţinut şi în privinţa celeilalte descrieri a artei ca „o calitate a activităţii", întrucît calităţile, fiind „concrete şi existenţiale", nu pot fi cuprinse în formule discursive generale (*AE* 218-19, 227). Pentru Dewey, „Calitatea este calitate, directă, nemijlocită şi nedefinibilă" (*EN* 93).

putea crede că am obținut un criteriu efectiv de clasificare a obiectelor și evenimentelor experimentate ca „artă" și „non-artă", în funcție de efectele și potențialul lor (în cadrul experienței). Mai mult decît atît, luînd experiența estetică drept sursa valorii artistice, am fi tentați să ridicăm experiența la rangul de standard de evaluare și clasificare a operelor de artă. Chiar și un filosof precaut ca Monroe Beardsley a cedat acestei tentații. Poate singurul estetician analitic remarcabil care a apreciat teoria lui Dewey cu privire la experiență, Beardsley susține că, la urma urmelor, putem explica judecățile evaluative și clasificările noastre la adresa operelor de artă în termenii capacității lor de a produce o experiență estetică „de o magnitudine considerabilă"; cu cît mai mare magnitudinea, cu atît mai de calitate opera[1].

Totuși, dat fiind faptul că nemijlocirea experienței estetice (bogată, dar imprecisă) nu poate fi formulată, este inadecvat să o considerăm un standard justificativ al judecăților critice. Cum să măsurăm (lăsînd deoparte imposibilitatea de a comunica) magnitudinea unei experiențe care nu este nici măcar definibilă sau delimitabilă clar în vederea măsurării? Criticul nu ar avea cum să își argumenteze verdictul în fața altora făcînd apel doar la propria sa experiență nemijlocită, iar caracterul trecător nu este demonstrabil prin discurs și nici acceptabil ca probă. Firește, criticul ar putea încerca să-și justifice verdictul descriind opera astfel încît să inducă o experiență similară cititorului său, dar acest lucru implică deja mai mult decît simplul apel la experiența nemijlocită.

Aceasta nu înseamnă, însă, așa cum menționam mai devreme, o negare a faptului că satisfacțiile din cadrul unei experiențe estetice oferă un gen de demonstrație directă, „la

---

[1] Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Harcourt, Brace, 1958), 530-1. Simțind probabil că experiența în sine nu poate ține locul întregului efort critic necesar, Beardsley insistă, totodată, pe un triplu canon evaluativ – al unității, complexității și intensității, care, deși legate de experiență, pot fi demonstrate ca prezente în produsul artistic (456-70, 534).

fața locului", a valorii artei – foarte importantă atît pentru înțelegerea acesteia, cît și pentru atitudinea noastră față de ea. Însă recunoscînd acest lucru, trebuie să admitem și că o asemenea dovadă non-discursivă nu poate ține locul unei justificări epistemologice a judecății critice; iar transpusă în discurs, o atare dovadă nu ar însemna mai mult decît a spune că arta (sau o anumită operă) are valoare pentru că o experimentăm ca atare[1]. Astfel, dat fiind potențialul explicativ redus al experienței estetice, de ce am defini arta în acești termeni?

Răspunsul lui Dewey se bazează pe un nou mod – pragmatist – de a concepe definiția și teoria filosofică; anume, ca una menită nu atît să soluționeze probleme filosofice abstracte, cît să ne faciliteze obținerea mai multor bunuri concrete în cadrul experienței (deși satisfacția intelectuală oferită de teoriile filosofice abstracte nu este exclusă din rîndul acestor bunuri experiențiale). Dewey nu caută o teorie tradițională a artei, de tip „ambalaj", constînd dintr-o definiție formală care să ofere condițiile necesare și suficiente ale artei sau algoritmii de clasificare și evaluare a operelor ei; el simte că asemenea „definiții formale ne-ar lăsa reci" (*AE* 155)[2]. În schimb, consideră că „o definiție este bună dacă [...] sugerează direcția care ne-ar putea orienta rapid către o

---

[1] Totuși, chiar dacă experiența estetică nu constituie o noțiune epistemologică utilă, aceasta nu înseamnă că o atare experiență este lipsită de orice valoare cognitivă. Deoarece, indiferent dacă putem cunoaște sau nu mijlocirea ei nondiscursivă, ea poate fi totuși esențială pentru o întreagă varietate de alte cunoștințe și oferă fundalul unor eforturi critice propriu-zis epistemologice.

[2] Acest fapt este valabil nu doar în cazul artei și al conceptelor ei subiacente, ci și al frumosului, termen care apare în titlul cărții mele, dar pe care nu mă străduiesc deloc a-l defini. Frumosul pare la fel de nemijlocit calitativ și de indefinibil ca și experiența estetică, iar Dewey îl consideră practic ca fiind „cel mai îndepărtat" de o înțelegere care ar trebui sau ar putea fi definibilă formal de către filosofie (*AE* 195). În orice caz, cred că estetica are astăzi subiecte mai urgente de dezbătut.

experienţă" (*AE* 220). Deci o bună definiţie a artei ar trebui să ne îndrepte efectiv către o mai bogată experienţă estetică.

Definirea artei ca experienţă ne orientează spre acest scop cel puţin în două feluri. Mai întîi, ne îndeamnă să căutăm şi să cultivăm experienţa estetică în cursul tranzacţiilor noastre cu opere de artă, amintindu-ne că *experienţa* (şi nu colecţiile sau critica) reprezintă ceea ce contează cu adevărat în artă. În al doilea rînd, ne ajută să recunoaştem şi să valorizăm acele forme de expresie care ne oferă experienţe estetice şi care ne-ar oferi mult mai mult dacă ar fi apreciate şi cultivate drept artă legitimă. Resemnificarea artei ca experienţă justifică, astfel, eforturile mele de a apăra legitimitatea artistică a culturii populare (în capitolele 7 şi 8) şi subliniază, totodată, idealul etic al frumuseţii vii, printr-o concepţie asupra vieţii ca artă (schiţată în capitolul 9). Pe scurt, redefinirea artei ca experienţă o eliberează de închistarea practicii izolate a artei rafinate. Nemaifiind constrînsă la sfera anumitor forme şi mijloace privilegiate (autorizate şi dominate de trecutul istoric al practicii artistice), arta, ca una menită să procure experienţe estetice, devine mai receptivă la noi experimente cu ajutorul varietăţii de materiale din cadrul existenţei, pe care le modelează şi transfigurează estetic.

(2) La acest punct, avem de înfruntat o nouă problemă legată de definiţia lui Dewey: că încercarea ei de a transforma teoria în practică este prin ea însăşi nonpractică, atîta vreme cît scopurile ei revoluţionare sînt prea ambiţioase (de-a dreptul utopice). Teoria filosofică este mult prea slabă pentru a se apropia măcar de aducerea la împlinire a ţelului stabilit de Dewey pentru redefinirea artei. Schema noastră conceptuală clasificatoare la adresa artei este prea adînc înrădăcinată pentru a putea fi revizuită în întregime, conform viziunii lui Dewey. Este pur şi simplu imposibil să ne schimbăm complet conturile în privinţa artei, indiferent cît de imaginativ ne-am reprezenta noile forme de impozit. Nu ar rezulta nimic (decît, poate, un haos) din încercarea noastră

de a reface limitele conceptuale ale artei, definind-o în termenii experienței estetice.

Există două răspunsuri la acest argument. Primul este că țelul *primordial* al lui Dewey (și al meu) nu este de a înfăptui o reclasificare globală a artei, ci de a promova o mai bogată experiență estetică. Definirea artei ca experiență poate face acest lucru fără să schimbe modul nostru de clasificare; ea funcționează pur și simplu ca un instrument retoric menit să ne determine a ne concentra asupra dimensiunii experiențiale a artei și a aprecia valoarea estetică a ceea ce nu este, dar ar putea fi astfel clasificat (dacă am reuși să grupăm obiectele în funcție de 'consumul' acestora în cadrul unei experiențe împlinitoare). În al doilea rînd, deși încercarea de revizuire completă a limitelor conceptuale ale artei poate fi zadarnică, există cazuri în care *pot* fi făcute anumite schimbări în clasificare. De exemplu, o limită importantă și foarte contestată este aceea a formelor de expresie ale culturii mass-media, cărora li se atribuie de regulă statutul de simple distracții. În acest caz, resemnificarea artei ca experiență ne-ar ajuta să conferim legitimitate artistică unei forme de expresie precum muzica rock, ce oferă atît de multe și de intense experiențe estetice atîtor popoare, culturi și clase sociale.

Tocmai în această privință proiectul meu diferă de cel al lui Dewey. El s-a străduit atît de mult să realizeze o redefinire globală a artei ca experiență estetică, descriind trăsăturile acelei experiențe de nedescris, pe cînd eu nu încerc să definesc ceea ce este non-definibil sau să-l statornicesc drept o definiție filosofică generală a artei. Dacă definiția lui Dewey are vreo valoare, ea constă nu în realizarea unei revoluții conceptuale complete și satisfacerea impulsului nostru către definiții generale, ci în gestul său de orientare către remedierea unor constrîngeri din cadrul practicii artistice instituționale. Încercarea de a le înlătura printr-o redefinire globală a artei ca experiență a constituit un efort eroic. Însă un astfel de eroism trebuie, cred, admirat și pus în aplicare, mai degrabă decît imitat. De aceea, ținta mea este

nu de a urmări proiectul deweyan al definirii globale, ci de a sprijini (printr-un efort pragmatist progresiv) lărgirea granițelor artei spre a cuprinde formele culturii populare și arta etică a modelării vieții noastre.

(3) Dar chiar și scopurile mele limitate sînt puse sub semnul întrebării de către o opinie mai radicală, care susține zădărnicia oricărei încercări de a modifica prin intervenții teoretice concepția sau practica statornicită a artei. Acest argument, ivit din păcate chiar din sînul filosofiei pragmatiste, insistă asupra faptului că – sînt cuvintele lui Stanley Fish – „teoria nu are consecințe" în practică, de vreme ce este „un proiect imposibil"[1]. Imposibil, însă, numai dacă teo-

[1] Vezi Stanley Fish, *Consequences*, în W. J. T. Mitchell (ed.), *Against Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), 110, 115. Recent, atitudinea anti-teoretică a lui Fish s-a mai atenuat. Deși continuă să susțină că o teorie „reală" (care la el înseamnă o teorie fundaționalistă) nu are consecințe, întrucît ea nu poate exista, Fish recunoaște că „dezbaterea teoretică" (practica discursului teoretic – ceea ce noi desemnăm, de fapt, prin activitate teoretică) poate avea consecințe. Pentru el, „distincția între teorie și dezbaterea teoretică (*theory-talk*) este cea dintre un discurs separat de orice practică (lucru care, de fapt, nu există) și un discurs care este el însuși o practică" (*Introduction: Going Down the Anti-Formalist Road*, în *Doing What Comes Naturally* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1989), 14). Însă această distincție – menită, evident, să descrie teoria într-un mod atît de limitat și de fundaționalist încît să o redea ca fiind imposibilă – nu are nici o șansă, după cum o arată înseși criteriile textualiste ale lui Fish. Dacă nici măcar nu ne putem imagina teoria în absența dezbaterii teoretice, de ce să mai distingem ceea ce e de neconceput ca fiind separabil? Decît să introducem această distincție problematică între teorie și dezbaterea teoretică, ar fi mult mai util (și, deci, mai rațional, într-o viziune pragmatistă) să păstrăm distincția teorie – practică și să o îmbunătățim, interpretînd teoria în termeni non-fundaționaliști: ca o formă de practică discursivă, eficientă cu ajutorul criticii. Fish însuși pare a se apropia de această înțelegere, atunci cînd încearcă să reducă teoria la „o practică", astfel încît aceasta „devine ceea ce a fost dintotdeauna, o

ria este luată în sens tradițional, fundaționalist, ca ceva pur, detașabil de practică și guvernînd-o de undeva de sus, în virtutea privilegiului său cognitiv transcendent și în lipsa oricărui interes practic. Așa cum pe bună dreptate susțin pragmatiștii, teoria – la fel ca orice proces de gîndire – survine numai în cadrul unei situații particulare și este motivată de scopuri care ajută la definirea acesteia. Iar situația în care ne îndreptăm către teorie este una creată și prilejuită de practică, fiind cel mai adesea o problemă sau un conflict pentru care căutăm soluții teoretice. Astfel, teoria este nu doar provocată de motive practice, dar se și fundamentează în practică și constituie, la rîndul ei, o practică.

Dar dacă teoria este imposibilă ca revelație transcendentă și non-contextuală a adevărurilor eterne pentru guvernarea domeniului practic, ce rol formativ poate avea ea? Luată în alt sens, ca oglindire fidelă și generală a practicii contingente curente, teoria pare mai rezonabilă, dar și lipsită de orice putere de influență; astfel încît, după cum am văzut, teoria artei este redusă la o pasivă reprezentare secundă a istoriei practicii artistice. Așadar, teoria fie apare ca ceva complet detașat de practică, fie se pierde în interiorul acesteia, fără nici o putere de a o reorienta.

Pe lîngă faptul că ignoră efectele palpabile și constante ale teoriei asupra istoriei practicii, acest argument neglijează posibilitatea unei poziții pragmatiste intermediare; aceasta situează teoria între nivelul privilegiului cognitiv transcendent și cel al neputinței servile și recunoaște atît primatul practicii, cît și forța intervenției teoretice. Sensul teoriei, aici, este acela de reflecție critică și imaginativă asupra practicii, izvorîtă chiar din aceasta și din problemele de ordin secund generate de ea: probleme de justificare (despre cum se determină ce anume constituie o adevărată

---

formă retorică printre multe altele, al cărei impact și a cărei putere depind de factori contingenți (precum istoria instituțiilor, nevoile curente, crize spontane etc.) pe care nu îi poate nici prevedea, nici controla" (*ibid.* 25, 26).

practică) şi de proiectare (despre cum putem continua sau modifica o practică). Teoria este, însă, nu doar înrădăcinată în practica de fundal, ci şi evaluată pragmatic în funcţie de rezultatele ei la nivelul acesteia – în privinţa desfăşurării şi îmbunătăţirii ei. Aserţiunile şi recomandările din cadrul teoriei nu au, în mod intrinsec, un statut epistemologic privilegiat (superior practicii); iar dacă schimbă ceva în practică, o fac nu în virtutea unui imperativ epistemologic sau a unei demonstraţii apodictice, ci prin puterea lor de convingere (oricînd contestabilă) şi prin succesul experimental, în cadrul practicii, al modificărilor propuse[1].

Toate obiecţiile aduse rolului unei astfel de teorii pragmatiste non-fundaţionaliste sînt problematice. Insistenţa asupra ideii de a ne dedica exclusiv unor probleme practice de prim ordin ignoră faptul că însăşi distincţia între chestiuni de ordin prim sau secund este un produs de ordin secund al reflecţiei teoretice[2]. A susţine, precum Stanley Fish, că toate problemele conflictuale din cadrul practicii, care se presupune că necesită o deliberare în plan teoretic, s-ar rezolva în mod „nemijlocit", „natural" – fără nici o reflecţie – prin simpla „situare concretă a agentului" care a „parcurs inte-

---

[1] În afara dozei mai mari de optimism care îi este specifică, pragmatismul pare să difere de curentul deconstructivist şi de teoria critică a Şcolii de la Frankfurt şi prin insistenţa sa asupra ideii că teoria contribuie la transformarea practicii nu doar prin critică şi argumentare retorică, ci şi propunînd alternative concrete ce urmează a fi testate în cadrul experienţei. Datorită preocupării sale de a aduce critici şi sugestii concrete pentru schimbare, teoria pragmatistă non-fundaţionalistă nu trebuie confundată cu ceea ce Fish numeşte doar o „speranţă a teoriei anti-fundaţionaliste" – şi anume că prin simplul gest negativ de a arăta la modul general că fundamentele tuturor convingerilor noastre sînt contingente, teoria anti-fundaţionalistă ne poate elibera de acestea sau ni le poate schimba (*Doing What Comes Naturally*, 322, 346, 593n).

[2] Această idee este bine argumentată în Joseph Margolis, *Pragmatism without Foundations* (Oxford: Blackwell, 1986), 42.

gral" domeniul practic[1], înseamnă a ignora un fapt evident: acela că nu există nici o rezolvare fără efort a acestor probleme. Dezbaterile asupra practicii sînt în plină desfăşurare – şi aceasta pentru că practica însăşi este afectată de conflicte şi trimite către direcţii foarte diferite. Sarcina teoriei este de a evalua aceste direcţii şi de a promova, printr-o astfel de critică, înţelegerea şi urmarea celor mai bune dintre ele.

Fish are dreptate, firește, atunci cînd spune că reflecţia critică exercitată în cadrul teoriei şi care sporeşte nivelul conştiinţei nu determină „în mod necesar" schimbări practice şi că o atare conştiinţă sporită şi atari modificări se pot obţine şi prin alte mijloace[2]. Dar acest lucru nu compromite nicidecum forţa de intervenţie a teoriei, ci neagă doar exclusivitatea şi irezistibilitatea ei. În ceea ce priveşte argumentul că teoria nu poate ghida sau influenţa practica întrucît „este ea însăşi o practică", acesta implică, pur şi simplu, o confuzie de ordin logic, suprapunînd noţiunile de teorie şi practică

---

[1] Stanley Fish, *Dennis Martinez and the Uses of Theory*, în *Doing What Comes Naturally*, 386-9.

[2] Fish, *Consequences*, 121. Recent, Fish pune sub semnul întrebării însăşi posibilitatea conştiinţei de sine critice, arătînd că aceasta „necesită imposibilul: [...] o minte capabilă a se detaşa de propriile ei moduri de a gîndi, pentru a le privi critic" dintr-o perspectivă neutră şi dezinteresată (Stanley Fish, *Critical Self-Consciousness, or Can We Know What We're Doing?*, în *Doing What Comes Naturally*, 437). Însă aici, ca şi în alte locuri, Fish ne induce în eroare printr-o mişcare de unificare. Căci tot ceea ce necesită o conştiinţă de sine critică este o detaşare de *unele* moduri de a gîndi, pentru a le critica pe acestea din perspectiva altora. Firește că acestea din urmă nu sînt, pentru pragmatist, nici neutre nici dezinteresate; dar ele nici nu trebuie să fie astfel, pentru a ne putea face să ne răzgîndim în privinţa unei anumite practici. Ar fi greşit să identificăm reflecţia critică şi conştiinţa de sine cu ceea ce Fish numeşte o simplă „speranţă a teoriei anti-fundaţionaliste", pentru că ele nu presupun doar conştientizarea caracterului failibil al concepţiilor noastre, ci şi o reflecţie critică concretă asupra a ceea ce este în neregulă cu acestea.

şi omogenizînd astfel diferenţele între formele de practică (printre care se numără şi practicile teoretice)[1]. Din faptul că *teoria* artei constituie, ea însăşi, o *practică* nu rezultă că ea este (complet reductibilă la) practica pe care o teoretizează; ceea ce nu înseamnă că nu ar trebui să se bazeze pe aceasta şi să o continue, într-un anumit sens.

Rămîne să vedem celălalt argument pragmatist invocat de cei care contestă forţa de intervenţie a teoriei. Şi anume: de vreme ce teoria este structurată şi chiar evaluată în raport cu practica existentă, perspectiva ei critică trebuie să aparţină în întregime orizontului acesteia – fiind, astfel, lipsită de orice capacitate de a-l modifica. Fish concluzionează: „Nici o teorie nu poate determina o schimbare care nu a început deja să se producă" în cadrul practicii[2]. Şi subliniază faptul că practicile se pot modifica numai în virtutea mecanismelor lor interne; nimic din ce se află în afara siste-

---

[1] Fish, *Consequences*, 125. Fish repetă acest lucru atunci cînd pretinde „reducerea teoriei la o practică la fel ca oricare alta şi [...] ridicarea practicii la un nou nivel universal, mai presus de care nu poate fi invocat nimic" (*Doing What Comes Naturally,* 26). Însă faptul că nu există o mare distanţă epistemologică între privilegiul cognitiv al teoriei şi cel al practicii nu le face să fie identice sau incapabile de a se influenţa reciproc, la fel cum nici paritatea epistemologică nu face ca diferitele practici să fie identice. Asemenea confuzii derivă din două tendinţe unificatoare ale lui Fish: cea de a asimila toate diferenţele semnificative (capabile să ofere orientare critică) într-un „raport de superioritate sau dominare" îngust şi rigid (*ibid.* 377) şi cea de a suprapune noţiunile de teorie şi practică, în loc să caute diferenţa lor într-un anume context practic şi reflecţia teoretică asupra acestuia. La urma urmelor, distincţia dintre teorie şi practică este una funcţională şi contextuală: ceea ce este valabil ca teorie în cadrul istoriei devine o practică de prim ordin pentru teoria istoriei.

[2] Stanley Fish, *Change*, în *Doing What Comes Naturally,* 154. Argumentul ulterior, asupra faptului că mintea nu este „capabilă să ia în consideraţie ceva care nu este deja prezent în presupunerile sale", apare expus cel mai bine la pp. 145-7.

mului de opinii al unei practici nu poate fi înțeles ca relevant, deci nici acceptat, iar pentru ca o schimbare să se producă în cadrul practicii trebuie ca ea să fie înțeleasă și acceptată. Există două dificultăți în privința acestui argument. Prima este presupunerea că nimic nou nu poate fi înțeles fără a fi raportat la o structură teoretică și practică deja existentă; acestei presupuneri i se adaugă, în mod eronat, ideea că orice lucru înțeles trebuie să fie deja *acceptat* în cadrul respectivei structuri. În al doilea rînd, argumentul ignoră nu doar caracterul vag al practicilor noastre, ci și întrepătrunderea, amestecul și varietatea lor; acestea permit teoriei să se exercite critic la adresa unei practici (care constituie obiectul ei) uzînd de înțelesuri și perspective dobîndite cu ajutorul altei practici.

Astfel, deși inventivitatea noastră teoretică este întotdeauna limitată de practica existentă, ea nu e condamnată la a se conforma, slugarnic, acesteia și nici la a o reitera identic. Circumstanțe modificate și întîlnirea cu alte practici pot oferi materiale noi și orientări alternative. Nu există o practică stabilită definitiv pentru toate situațiile posibile, astfel încît va fi nevoie întotdeauna de proiecte inventive și de decizii creatoare în privința proiectelor de urmat efectiv, decizii care la rîndul lor pot fi contestate, iscînd astfel probleme de ordin secund legate de justificarea lor. De asemenea, nici o practică nu este complet izolată, neinfluențată de altele, fiind astfel nevoie de o coordonare sau de un arbitraj între diferitele practici. Atîta vreme cît practicile noastre ridică asemenea probleme și admit îmbunătățiri, teoria este nu doar posibilă, ci și necesară.

Concepută în această manieră pragmatistă, care recunoaște primatul, dar și problemele practicii, teoria nu este înlăturată ci revitalizată, tocmai prin pierderea statutului său tradițional care îi atribuia un privilegiu cognitiv transcendent. Întrucît, dacă renunțăm la viziunea fundaționalistă asupra teoriei – ca dezvăluire a principiilor invariabil necesare ale practicii – și la năzuința către o întemeiere apodic-

tică definitivă a teoriei şi dacă privim, în schimb, practicile (şi teoriile) noastre ca pe nişte produse contingente, necesitînd o continuă adaptare, clarificare, justificare şi îmbunătăţire, pentru a face faţă unor noi situaţii, atunci rolul constant al teoriei, cel de reflecţie critică asupra practicii, devine cert şi nu mai poate fi abandonat. Filosofia rămîne perenă, dar într-un sens nou.

2
IDEOLOGIE ESTETICĂ, EDUCAȚIE ESTETICĂ ȘI VALOAREA ARTEI ÎN SFERA CRITICII

I

Frumusețea, oriunde s-ar afla, este atît de atrăgătoare, încît se recomandă singură, neavînd nevoie de apologii. Arta nu are un astfel de noroc. Încă de la primul atac împotriva ei (cel al lui Platon) și, apoi, pe tot parcursul constituirii sale ca un domeniu autonom, arta a fost nevoită să se justifice. Deși întreprinsă adesea sub titulaturi mai restrînse, precum *O apologie a poeziei* (Sidney) sau *Apărarea poeziei* (Shelley), justificarea artei a constituit, încă de la prima reacție a lui Aristotel contra lui Platon, un țel principal al esteticii. Importanța acestuia s-a datorat și faptului că explicarea statutului artei (ca și a conceptului ei) nu a fost niciodată realizată pe deplin, astfel încît să reducă la tăcere orice tentativă de a o pune sub semnul întrebării. Fiecare generație pare a fi nevoită să reia efortul de a preciza care este esența artei și de a susține valoarea ei – făcînd acest lucru într-un mod diferit, conform diverselor cerințe, stiluri și forme artistice dominante în acea perioadă, ivite ca răspuns la acuzațiile aduse artei.

Unele din aceste acuzații (legate de ceea ce se consideră a fi insultătoarea „imagine solemnă" a artei, de inutilitatea sa frivolă și de faptul că propagă iluzii) sînt reiterate cu

insistență de-a lungul istoriei, în timp ce altele (precum cea referitoare la complicitatea artei cu ierarhiile socio-politice opresive) sînt, evident, de dată recentă. Dacă arta are vreun viitor, acesta îi rezervă cu siguranță noi capete de acuzare. Nu ne putem aștepta, așadar, la o justificare definitivă și pentru totdeauna a artei, una care să înăbușe orice critică radicală a fenomenului sau a instituției artei. Acest lucru nici nu ar fi de dorit, întrucît arta se construiește și se dezvoltă pornind de la critică; sfîrșitul criticismului viguros și autosuficiența (decretarea definitivă a valorii ei de necontestat) ar însemna sfîrșitul artei înseși, oprirea evoluției sale.

În mare măsură, argumentarea mea din primul capitol s-a îndreptat împotriva concepției cu privire la artă care a dominat multă vreme gîndirea și experiența estetică, avînd ca efect o îngustare a domeniului artistic instituțional și o sărăcire a practicii artistice. Această ideologie estetică dominantă identifica arta cu instituția artei rafinate. Poreclind-o „concepția muzeistică asupra artei", Dewey a reușit să exprime dubla ei dimensiune – elitistă și instituționalizantă –, precum și separarea de sfera vieții și a praxisului, distanța pe care o ia față de omul obișnuit și experiența sa. În următoarele capitole voi continua să critic această concepție îngustă asupra artei, pentru atitudinea sa monopolizantă de excludere a artei populare, considerată ca ilegitimă din punct de vedere estetic; o atare excludere vine în sprijinul formelor de opresiune socio-culturală (deși arta populară însăși a fost uneori folosită drept instrument al acestei opresiuni).

Luată în ansamblu, critica mea ar putea lăsa falsa impresie că arta rafinată ar trebui repudiată pe de-a-ntregul, că instituțiile sale ar trebui înlăturate, iar operele ei abandonate, ca unele care reprimă viața și afectează negativ societatea. Însă a respinge îngustimea concepției dominante asupra artei înseamnă a respinge reducționismul acestei concepții, și nu tipul de artă pe care ea o recunoaște. Mai mult chiar, faptul că instituția artistică statornicită prin tradiție a fost multă vreme una elitistă și opresivă nu înseamnă că ea

trebuie să rămînă astfel, ca şi cum arta ar fi, în mod necesar, „un duşman al poporului" căruia trebuie, prin urmare, „să ne opunem"[1].

Proiectul estetic pragmatist constă nu în abolirea instituţiei artei, ci în transformarea acesteia. Putem spune – adaptînd metafora lui Dewey – că scopul este nu de a închide sau distruge „muzeele" artei, ci de a le deschide şi a le lărgi. Argumentul pragmatist împotriva acuzaţiei că arta ar fi, în mod necesar, o forţă conservatoare de opresiune socială comportă o dublă deschidere. În primul rînd, a conceptului artei – astfel încît să conţină şi artele populare, care găsesc sprijin şi oferă satisfacţii într-o sferă cu mult mai largă decît cea a elitei socio-culturale. În al doilea rînd, este nevoie de o şi mai vastă deschidere, în ceea ce priveşte modurile prin care arta rafinată poate promova atitudini etice şi socio-politice; anume, printr-o atenţie sporită acordată de critică dimensiunii etice şi sociale a operelor – multe dintre acestea constituind întruparea unei potenţiale critici la adresa limitărilor etice ale artei rafinate şi a pericolelor socio-culturale la care ea expune. Poate că cea mai bună modalitate de a susţine această idee este prin intermediul unei critici concrete la adresa unor anumite opere; voi întreprinde acest lucru în mod explicit, cu referire la poemul lui T. S. Eliot, *Portretul unei doamne*.

Avînd în vedere, însă, că cititorii orientaţi către filosofie sînt în genere mai interesaţi (chiar şi în estetică) de argumentare şi interpretare, cred că este mai prudent să îmi prefaţez lectura poemului menţionat cu o serie de consideraţii asupra celor mai solide obiecţii ce ar putea fi formulate la adresa artei rafinate, dintr-o perspectivă etico-socială. La fel de prudent este să menţionez că scopul contraargumentelor mele – puse în sprijinul artei rafinate – nu este deloc acela de a o dezvinovăţi pe aceasta în întregime, ci de a-i reda valoarea etico-socială în termeni de potenţial compensatoriu.

---

[1] Vezi Roger Taylor, *Art, an Enemy of the People* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1978), 155.

II

(1) Un mod prin care tradiția artei rafinate servește ordinii sociale opresive deja statornicite este acela de a cultiva un pios respect față de trecut, o nostalgie exagerată față de frumusețea (mistificată) a operelor din trecut. Genialitatea recunoscută a acestora tinde să inspire o atitudine de admirație plină de supușenie față de indivizii, epoca și ordinea socială care au stat la baza producerii lor, insinuînd (în termenii lui Eliot) ideea că, astăzi, „singura înțelepciune pe care mai putem spera să o obținem este aceea a umilinței" vis-à-vis de asemenea realizări din trecut[1]. Dar o atare umilință constituie deopotrivă o piedică în calea noii gîndiri și o modalitate de a critica dinainte orice idei inovatoare ce s-ar pretinde superioare ideologiei moștenite. Arta oferă, așadar, *establishment*-ului conservator opresiv arma cea mai puternică pentru păstrarea privilegiului și dominației existente, pentru afirmarea statutului și trecutului său – în ciuda mizeriei și nedreptății acestora. Vrăjiți de arta glorioasă a Greciei, uităm de sclavia și barbarismul ei – ca și de ale noastre. Pentru astfel de motive, întreaga existență ulterioară a artei rafinate poate fi privită ca o amenințare la adresa unor creații culturale și eliberări sociale complet inovatoare; fapt pentru care mișcarea culturală „Proletkult" din Rusia postrevoluționară a dorit să înlăture complet această artă: „În numele viitorului nostru, dăm foc operei lui Rafael, distrugem muzeele și călcăm în picioare produsele artei"[2].

Dar oare arta rafinată chiar trebuie să nutrească un sentiment de umilință și lipsa oricărei atitudini critice față de tradiția noastră ideologică și ordinea socială moștenită – determinînd astfel o completă orbire și pasivitate în privința aspectelor lor negative? Sînt cel puțin trei motive pentru a ne

---

[1] Vezi T. S. Eliot, „East Coker", versurile 97-8, în *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London: Faber, 1969), 179.

[2] Acest fragment din Bogdanov este citat de H. Arvon în *Marxist Aesthetics* (Ithaca: Cornell University Press, 1973), 57.

îndoi de acest lucru. În primul rînd, afirmația că produsele artei rafinate nu au constituit niciodată instrumente ale criticii, protestului și transformărilor sociale este pur și simplu falsă din punct de vedere istoric. Există romane, poeme, piese de teatru și chiar picturi pline de satiră socială; iar critica și protestele sociale împotriva artei nu trebuie să se desfășoare neapărat în maniera radical-politică a lui Brecht pentru a fi convingătoare. În al doilea rînd, pe lîngă preocuparea de a întreprinde o critică socială explicită, imaginea atrăgătoare oferită de arta din trecut asupra altor spații sociale și moduri de viață, complet diferite de ale noastre, ne-ar putea ajuta să conștientizăm faptul că practicile statornicite în societatea noastră nu sînt nici absolut necesare și nici ideale; astfel, ni s-ar deschide calea către schimbare. Obiecția că marile capodopere ale artei rafinate nu doar că nu ajută, ci chiar susțin și întăresc starea de lucruri existentă (*the status quo*) se bazează pe două presupuneri false. Prima este aceea că ar exista o legătură esențială între ordinea socială statornicită, ethos-ul și valorile de astăzi și cele ale culturilor și generațiilor din trecut. Ceea ce pur și simplu nu este cazul, iar descoperirea acestui lucru constituie un cîștig important de pe urma aprecierii artei din trecut. Prin diferența lor (și, nu mai puțin, prin diferența celor anterioare lor), aceste elemente din trecut fac și mai evidentă auto-suficiența și îngustimea prezentului; un prezent obsedat de momentul propriei sale transformări și de ridicarea în slăvi a unor inovații superficiale. Arta trecutului, ca și istoria, ne arată că lucrurile pot sta și altfel (de vreme ce așa s-a și întîmplat) și că atari diferențe ar putea fi, în anumite privințe, superioare. Ea demonstrează, astfel, că ceea ce în prezent pare a fi o necesitate socială este, de fapt, o contingență generată istoric și, deci, modificabilă. Pe scurt, arta trecutului poate prilejui acea înălțare a conștiinței necesară unei critici sociale mai explicite și unei transformări efective.

În plus, pe lîngă diferența lor critică față de prezent, operele trecutului și concepțiile despre viață pe care acestea le ilustrează nu se completează și nu se susțin reciproc, în mod

necesar. Presupunerea unei astfel de convergențe este falsă – și doar această (a doua) ipoteză eronată ne poate face să credem că, admirînd operele trecutului, devenim sclavii unei ideologii înguste și opresive a *establishment*-ului. Tradiția noastră este, prin chiar esența sa, una pluralistă, contestatoare și cu final deschis; ea se dezvoltă tot atît de mult printr-o dezbatere continuă, cît prin consens; iar operele artistice care o constituie iau parte la această dezbatere, reprezentînd ideologii rivale, care se intersectează și se critică reciproc. Luată holistic drept domeniul corelat din punct de vedere structural cu aceste opere aflate în competiție, arta rafinată poate genera propria ei critică, prin stimularea unei conștiințe mai rafinate a publicului său – cel care are drept sarcină compararea și mediatizarea diverselor concepții și valori din artă, în chiar actul receptării operelor și al determinării consecințelor acestora.

Pornind de aici, putem introduce al treilea motiv pentru a nu condamna arta rafinată drept una care ar promova, în mod necesar, un conservatorism represiv (și anume, care favorizează trecutul datorită frumuseții capodoperelor sale). Formulată astfel, acuzația învinovățește pe nedrept operele de artă, în loc să denunțe modul nostru de a le recepta. Căci, în pofida forței sale expresive, arta rămîne mută în absența unei inteligențe dialogice căreia să i se adreseze. Așadar, ea nu poate fi judecată de una singură, independent de maniera de apropriere a artei. În concluzie, operele de artă se fac vinovate nu atît de o forță rău-voitoare, cît de neputința de a-și autodetermina semnificația și utilitatea. „De aceea – susține Adorno – critica reprezintă un complement necesar și esențial pentru operele de artă"[1]. Efectul social al artei depinde de modul de apropriere și difuzare ale acesteia; iar noi ar trebui să ne putem însuși operele de artă rafinată, tocmai în scopul de a promova anumite idei etico-sociale. Într-adevăr, date fiind strategiile

[1] T. W. Adorno, *Aesthetic Theory* (London: Routledge & Kegan Paul, 1984), 131; de aici înainte abreviată *AT*.

hermeneutice ingenioase disponibile la momentul actual – precum cea de a face lectura contra-textului, pentru a urmări ce anume ascunde sau acoperă textul –, chiar şi o operă vădit înclinată spre conservatorism poate fi abordată într-un mod euristic, astfel încît să susţină o poziţie contrară.

Acest argument atrage, însă, o altă obiecţie, care pune sub semnul întrebării primele două motive invocate în sprijinul artei rafinate. Întrucît maniera obişnuită de abordare şi criticare a operelor de artă în cadrul instituţiilor noastre artistice este mai curînd limitată din punct de vedere „estetic" – dacă definim esteticul printr-o separare netă faţă de praxisul vieţii. Prin urmare, oricîte elemente de critică socială am întîlni în anumite opere şi oricîtă conştiinţă critică am dobîndi asupra diferenţelor sociale, prin juxtapunerea diverselor concepţii exprimate în cadrul operelor respective, toate acestea sînt neutralizate, datorită apartenenţei lor la sfera instituţională a artei; ideologia acesteia circumscrie, efectiv, receptarea artei propriului său teritoriu autonom de contemplaţie estetică, izolat de lumea materială a praxisului. Într-adevăr, multe din protestele socio-politice ale artei rafinate au fost estetizate şi neutralizate în acest mod.

În orice caz, însă, nu avem nici un motiv categoric pentru a accepta limitele estetice înguste impuse de către ideologia artei autonome (şi nici definirea tradiţională a esteticului ca fiind ceva complet separat de interesele vieţii practice şi materiale). Pe de altă parte, punerea sub semnul întrebării a acestei forme statornicite de a înţelege autonomia artistică nu înseamnă o respingere în totalitate a ideii de instituţie artistică relativ autonomă. Întrucît autonomia nu trebuie concepută în termenii unei separaţii nete faţă de praxisul vieţii cotidiene, ci doar în sensul că arta deţine un cadru productiv şi distributiv al operelor sale şi anumite moduri specifice de receptare; acestea, însă, se pot suprapune şi intersecta cu instituţii şi discursuri non-artistice.

Ideea autonomiei radicale a artei (ca izolată complet de praxisul etico-social) s-a dovedit valoroasă estetic şi utilă din punct de vedere social, datorită faptului că a eliberat arta

de obligaţia de a sluji ideologia Bisericii şi a tribunalului. Însă izolarea ei faţă de practica vieţii, menită să îi conserve puritatea, nu mai este deloc profitabilă şi nici măcar credibilă. Una din contribuţiile majore ale recentului criticism marxist şi feminist a constat tocmai în evidenţierea dimensiunii politice a artei şi esteticului, dovedindu-se, astfel, că ele necesită şi o critică din punct de vedere etico-social. Aceasta ar urma să denunţe nedreptăţile şi antagonismele vieţii sociale, pe care arta le reflectă întotdeauna, într-o anumită măsură (prin însăşi natura sa de produs mediat social), chiar şi atunci cînd caută să le depăşească prin încercarea sa de a crea armonii şi întreguri. Urmele conflictului social pot fi întrezărite atît în forma, cît şi în conţinutul operelor artistice. Însă critica etico-socială a artei rafinate ar trebui să treacă dincolo de operele individuale şi să se adreseze întregului cadru instituţional al artei, care determină receptarea acestora; şi chiar mai departe, structurilor ideologice generale şi instituţiilor non-artistice, care contribuie la conturarea instituţiei şi a rolului artei în societatea noastră.

(2) Un al doilea argument pentru a condamna arta rafinată ca pe un rău social, opresiv, este că ea ar oferi o strategie devastatoare prin care elita socio-culturală îşi poate deghiza (şi afirma, totodată) pretenţia sa orgolioasă de superioritate; strategia constă în privilegiul pe care i-l oferă asocierea cu ilustra tradiţie a artei rafinate. Aceasta din urmă (cuprinzînd nu doar operele de artă recunoscute, ci şi modul de apreciere a acestora) este nefamiliară şi prea puţin accesibilă celor defavorizaţi din punct de vedere cultural, care rămîn în această situaţie din cauza, în mare măsură, a dominaţiei socio-economice şi politice. Însă incapacitatea lor (cauzată social) de a aprecia arta rafinată trece, în schimb, drept semn al unei inferiorităţi structurale – precum o lipsă de gust sau de sensibilitate, termeni ce sugerează mai degrabă un handicap natural decît unul socio-economic[1]. La

[1] Mai multe în legătură cu această idee în articolul meu „Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic

polul opus, aparentul respect al elitei față de supremația culturală a tradiției artei rafinate exprimă, de fapt, cu tărie, însăși supremația membrilor elitei – ca singurii păstrători și interpreți ai acestei tradiții. Prin urmare, arta contribuie la afirmarea și legitimarea diferențelor sociale și ierarhiilor clasiale, nu doar prin intermediul bunurilor materiale, ci și al modurilor (sau capacității) de apreciere pe care le presupune.

Ar trebui să manifestăm suspiciune față de răspunsul tipic umanist oferit, de regulă, la acest argument: iluzia că pînă și cei defavorizați vor dobîndi capacitatea necesară aprecierii artei rafinate, dacă vor primi ceva mai multă educație – dacă se va preda mai mult Shakespeare în școli și dacă se va difuza mai multă muzică de operă pe PBS (Public Broadcasting Service, TV și Radio, post necomercial – n.tr.). Principiul artei rafinate și al esteticii sale a fost multă vreme cel al diferențierii și al distanțării față de gîndirea și experiența comune. O atare diferențiere este exprimată nu doar prin aprecierea unor stiluri complet noi și opere de neînțeles pentru cei care nu se numără printre cunoscători (*cognoscenti*), ci și prin introducerea unor moduri noi de abordare a ceea ce este deja accesibil publicului larg (cum ar fi lectura de tip deconstructiv a textelor clasice).

Elitismul constant al artei rafinate și îndepărtarea ei de viața cotidiană sînt confirmate cu tărie de către eșecul încercărilor avangardiste, ivite chiar din interiorul ei, de a înlătura *establishment*-ul cultural burghez prin negarea caracterului sacru și autonom al artei rafinate[1]. Gestul satiric al lui

---

Theories of Hume and Kant", *Philosophical Forum* 20 (1989), 211-29; a se mai vedea, în special, Pierre Bourdieu, *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), cap. 1.

[1] Pentru o abordare mai detaliată și atent argumentată a eșecului avangardei în a-și atinge țelurile revoluționare, a se vedea Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). Bürger arată că, în orice caz, avangarda are o realizare majoră – și anume aceea de a fi denunțat cu maximă claritate existența artei ca o instituție burgheză izolată de praxisul

Duchamp de a conferi statut artistic unor obiecte funcționale produse industrial și aparținînd, categoric, experienței cotidiene (precum closete sau rafturi pentru sticle), lucrarea lui Tzara cuprinzînd instrucțiuni pentru compunerea unui poem dadaist și cea a lui Breton referitoare la redactarea automată de texte, toate acestea au constituit încercări de a sfida și a înlătura ideea de artă văzută ca spațiu de elită al unor genii individuale și al unui gust rafinat, spațiu complet izolat de viața cotidiană a oamenilor obișnuiți. Arta performativă recentă este, uneori, motivată de intenții similare – de protest și schimbare radicală. Însă, fiind „neutralizate" estetic și revendicate rapid de către instituția artei, asemenea încercări șochează și induc în eroare populația defavorizată cultural; neputința de a le înțelege nu face decît să îi întărească acesteia sentimentul de inferioritate și impresia că este pe drept cuvînt dominată și exclusă din sfera înaltă a culturii. Așadar, pînă și în momentele sale cele mai liberale, arta rafinată pare a fi un obstacol în calea emancipării socio-culturale.

Eșecul avangardei de a lărgi concepția noastră cu privire la artă, prin detronarea (instituției) artei rafinate și înlăturarea ideologiei elitiste specifice ei, ne-ar putea sugera o concluzie importantă. Eliberarea artei (de sub influența acelei concepții înguste care o limitează la sfera artei culte – n.tr.) și reintegrarea ei în praxisul vieții cotidiene nu se pot realiza doar prin încercările de reformă radicală întreprinse chiar în sînul artei rafinate. Instituția acesteia este prea puternică, mijloacele sale de însușire și revendicare a produselor sale mult prea subtile și eficiente pentru a renunța la propria ideologie și la monopolul legitimității artistice. Ar fi frumos să credem că teoria estetică și critica artei ar putea oferi pîrghia necesară eliberării de dominația exclusivistă a artei rafinate și modificării concepției noastre cu privire la artă. Însă și ele, la rîndul lor, fiind supuse atîta vreme ideologiei oficiale a artei, necesită un alt fundament cultural de la care

---

vieții cotidiene; prin aceasta, avangarda a deschis calea unei autocritici din partea artei.

să pornească în argumentarea şi critica lor. Acesta ar putea fi oferit de către arta populară – care ar deveni astfel o forţă activă în transformarea ideii noastre despre artă şi a instituţiei sale, în liberalizarea artei şi reintegrarea ei în viaţa cotidiană. Artele populare ale culturii mass-media (filme, seriale şi comedii, muzica pop, casetele video) sînt agreate de toate categoriile sociale; iar recunoaşterea statutului lor de produse culturale legitime din punct de vedere estetic ar pune capăt gestului opresiv de identificare a artei şi esteticului cu elita socio-culturală reprezentată de arta rafinată. În plus, aşa cum susţin criticii înşişi[1], tendinţa estetică a artei populare este, în genere, către o reunificare a artei cu viaţa.

Fireşte, chestiunea artei populare este departe de a fi una simplă – după cum vom vedea în capitolul următor: însăşi distincţia între o artă rafinată şi una populară este problematică, iar poziţia lor socio-culturală şi eficienţa sau ineficienţa lor în educaţie sînt chestiuni complexe şi echivoce. Ar fi o eroare să vedem în iniţiatorii şi creatorii artei rafinate clasa dominantă în societatea contemporană, la fel cum am greşi considerînd arta populară ca interesantă doar pentru cei defavorizaţi din punct de vedere cultural. Clasa conducătoare este alcătuită nu din artişti (sau intelectuali care formează publicul lor), ci mai curînd din oameni de afaceri, bancheri şi industriaşi. Iar arta rafinată nu este nicidecum instrumentul cultural major de dominaţie. Sub masca înşelătoare a unui populism democratic, această clasă

---

[1] Vezi Bourdieu, *Distinction,* 5, 32-5 şi Bürger, *Theory of the Avant-Garde,* 54. Ultimul insistă în a susţine că, deşi arta populară „face parte din praxisul vieţii", „scopul ei practic [...] este de a impune un anume tip de comportament legat de consumul artei"; deci nu este „un instrument de emancipare [...], (ci) unul de supunere." Acest fapt este cu siguranţă adevărat în multe cazuri, dar, aşa cum voi argumenta în următorul capitol, nu este adevărat în mod necesar. În plus, exploatarea comercială crasă a artei populare poate fi, la fel de bine, rezultatul ignorării potenţialului său estetic şi al abandonării sale pe scena pieţei.

exploatează mai degrabă cultura populară şi arta manipulantă a publicităţii, pentru a promova un conformism docil şi o ridicare în slăvi a ideii de nou; ceea ce menţine publicul consumator în confuzia şi nebunia schimbării permanente a modei, precum şi într-o continuă nesiguranţă privind propriile sale gusturi. Prin contrast, arta rafinată (alături de procesul educativ) reprezintă, cel puţin la momentul actual, singurul rival serios al capitalului material şi al consumului exacerbat în competiţia pentru obţinerea unui statut social superior; aceasta în pofida regretului că o mare parte din potenţialul legitimant al artei rafinate se datorează distincţiei sale clasiale tradiţionale. „Capitalul său cultural", cum îl numeşte Bourdieu[1], constituie cea dintîi armă a artistului şi intelectualului în lupta împotriva hegemoniei banului; însă banul, nu opera, este cel care susţine şi motivează această societate inechitabilă pe care atîţia dintre noi o deplîng.

(3) O altă acuzaţie adusă artei rafinate este că ar susţine, implicit, o realitate socială mizerabilă şi nedreaptă, oferind drept substitut al acesteia un spaţiu imaginar în care sînt transportate, sublimate şi îndeplinite (la un mod iluzoriu) dorinţa noastră de a duce o viaţă mai bună şi justa pretenţie la o societate mai dreaptă. Orice activitate emancipatoare este, astfel, paralizată, din cauza fericirii halucinante oferite de ceea ce Marcuse numeşte „iluzia reală" a artei[2]. Încîntarea provocată de produsele mirifice ale artei camuflează condiţiile materiale mizerabile în care sînt create şi admirate. Alinaţi şi seduşi de frumuseţea artei, tindem să ne închipuim că şi cei care au creat-o – omenirea şi societatea –

---

[1] Vezi Bourdieu, *Distinction,* 53-4, 111-15, 291.

[2] Herbert Marcuse, „The Affirmative Character of Culture", în *Negations* (Boston: Beacon Press, 1968), 129, 131; de aici înainte abreviată *N.* Prin intermediul captivantei iluzii a artei, „oamenii se pot simţi fericiţi chiar şi fără a fi deloc astfel. Efectul iluziei face să fie incorectă chiar propria afirmaţie a cuiva cum că el este fericit" (122).

au abordat perfecţiunea şi satisfacţia în acelaşi mod, cel puţin în lumea spirituală a artei, considerată a fi superioară acestei crase şi prozaice existenţe materiale. Asemenea iluzii ne permit să tolerăm – perpetuîndu-le, astfel – condiţiile reale, care nu sînt însă mai puţin jalnice atunci cînd le ignorăm, acoperindu-le cu o pojghiţă estetică amăgitoare. De aceea Dewey denunţă instituţia artei rafinate ca fiind „salonul de frumuseţe al civilizaţiei"[1]. Iar Marcuse susţine aceeaşi idee, criticînd ceea ce el numeşte „caracterul afirmativ al culturii". Arta rafinată slujeşte drept „o justificare a formei statornicite de existenţă", nu doar prin imaginea atrăgătoare pe care o oferă asupra unei ordini a „unităţii" şi „libertăţii", ci şi prin pretenţia sa de a fi universal recunoscută drept superioară realităţii materiale (*N* 96, 98).

Caracteristica sa esenţială este aceea de a susţine ideea unei lumi necesare universal, mai bună în veci şi mai valoroasă, care trebuie afirmată necondiţionat: o lume esenţial diferită de cea factică, a luptei zilnice pentru supravieţuire, realizabilă totuşi de fiecare individ pentru el însuşi, „din interior" şi fără transformarea vreunei stări de lucruri (*N* 95).

Această concentrare asupra descoperirii şi aprecierii, de către fiecare persoană, a sferei superioare a artei constituie un refugiu riscant în planul interiorităţii şi al izolării individualiste, care nu doar întăreşte fragmentarea societăţii (întrucît o reflectă), ci inhibă şi sentimentul de solidaritate în practică. Chiar şi atunci cînd arta descrie şi protestează împotriva nefericirii şi însingurării din societate, un astfel de protest este perceput exclusiv din punct de vedere estetic (şi, astfel, neutralizat), ca ceva ce ţine de experienţa imaginativă a individului; el devine, aşadar, parte integrantă a satisfacţiei pe care i-o oferă opera, în loc să genereze o critică reală şi un impuls de a schimba lumea. Prin urmare, conchide

[1] John Dewey, *Art as Experience* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987), 346; de aici înainte abreviată *AE*.

Marcuse, chiar şi „o idee revoluţionară devine un accesoriu al justificării" (*N* 121) (adică al *justificării* acestei stări de lucruri, pe care încearcă de fapt să o critice – n. tr.).

Putem să recunoaştem forţa acestui argument fără a trage, de aici, concluzia că seducătoarele opere de artă rafinată ar trebui evitate, asemenea unor Sirene fatale. Este nevoie doar să stimulăm o teorie a artei mai acută estetic şi mai angajată socio-politic, una care să ne conducă de la aprecierea estetică a operelor individuale la o critică a realităţii socio-culturale, inclusiv a instituţiei artei. Mai mult decît atît, trebuie să recunoaştem că multe opere ne îndeamnă către o astfel de critică, atrăgînd atenţia asupra constrîngerilor sociale şi etice impuse de arta rafinată şi ideologia estetică puritană a acesteia. Astfel, după cum ne aminteşte Adorno, chiar dacă toate operele de artă sînt, într-un anumit sens, „culpabile social", „acelea dintre ele care sînt cu adevărat valoroase încearcă să-şi compenseze vina" (*AT* 333). Putem găsi un astfel de element compensatoriu (cum ar fi o autocritică din perspectivă etico-socială) chiar şi în poemele unui conservator politic şi cultural de talia lui T. S. Eliot, spre care îmi îndrept atenţia în cele ce urmează.

III

Deşi etichetat uneori drept estet formalist[1], Eliot a insistat asupra naturii şi funcţiei sociale ale artei. Dar, în acelaşi timp, a susţinut cu tărie (contra lui Shelley, Arnold şi Richards) că arta prin ea însăşi nu poate salva nici lumea, nici individul. Denunţînd, caustic, pretenţia poetului de a i se atribui statutul de legislator, profet şi salvator al lumii, Eliot susţine că lui i-ar plăcea să-i rezerve „un rol în societate la fel

[1] Vezi, de exemplu, Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1983), 51. Am discutat aceasta şi alte distorsiuni ale teoriei critice a lui Eliot în lucrarea mea *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism* (New York: Columbia University Press, 1988), 1-17.

de important ca cel al comediantului din filme muzicale"[1]. Şi, chiar dacă dificultăţile versului său ar putea sugera elitism, idealul poetic al lui Eliot era să aibă cel mai vast public posibil. Aceasta rezultă din laudele pe care le adresează lui Dante şi Shakespeare, dar mai ales din faptul că sprijină drama poetică şi că încearcă el însuşi să cîştige un public mai vast, orientîndu-se către teatru. „Cred că poetul preferă, firește, să scrie pentru un auditoriu cît mai larg şi divers. [...] Eu însumi mi-aş dori un auditoriu în care să fie incluşi chiar şi aceia care nu ştiu să citească sau să scrie. [...] Cred că mediul ideal pentru poezie [...] este, de aceea, teatrul"[2].

Deşi foarte ataşat de tradiţia şi canoanele artei rafinate, Eliot a şi criticat pretenţiile acesteia şi efectele ei de izolare şi fragmentare socială. În plus, deşi accentua capacitatea educativă şi edificatoare a artei, el a atras atenţia şi asupra puterii acesteia de a corupe şi de a induce în eroare. De aici, etichetările sale oarecum ignorante la adresa lui Hardy şi a lui Lawrence – văzuţi drept scriitori eretici[3]. Practic, Eliot considera că arta devine mai periculoasă şi mai înşelătoare exact atunci cînd o privim ca pe o chestiune pur estetică – şi citim, de pildă, literatura „doar din plăcere". El critică, prin urmare, ideea de apreciere pur literară, pe care o consideră o „abstracţiune" periculoasă, şi susţine că orice critică literară ar trebui să treacă dincolo de nivelul pur literar, spre cel ideologic; de exemplu, ar fi necesară o „critică dintr-o perspectivă strict etică sau teologică"[4]. Eliot, ca şi

---

[1] T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London: Faber, 1964), 154.

[2] *Ibid.*, 152-3.

[3] T. S. Eliot, *After Strange Gods* (New York: Harcourt, Brace, 1934), 59-66. Eliot însuşi va descrie, mai tîrziu, această etichetare a lui Lawrence drept judecata „unui om bolnav" (vezi Helen Gardner, *The Composition of „Four Quartets"* (London: Faber, 1978), 55). Dar nu a respins niciodată ideea că o critică literară trebuie completată cu o critică ideologică.

[4] Vezi T. S. Eliot, *Selected Prose of T. S. Eliot,* ed. Frank Kermode (London: Faber, 1975), 97, 103; *Selected Essays* (London: Faber, 1976), 271; şi *Use of Poetry,* 98, 109.

Adorno, sprijină, aşadar, o teorie a aprecierii artei formată din două etape: prima implică o acceptare empatică a operei de artă şi viziunii asupra lumii propuse de aceasta, a doua – o critică ideologică lucidă a lumii respective[1]. Nu există, astfel, un singur răspuns la problema valorii cognitive sau etico-sociale a artei. În funcţie de cît de bine sînt parcurse cele două etape, arta poate fi (privită ca) eliberatoare din punct de vedere educaţional sau înşelătoare prin vraja pe care o exercită. În cele ce urmează, voi aplica această idee chiar unui poem scris de Eliot, pentru a demonstra necesitatea unei abordări critice a artei, care să releve atît deficienţele sale etico-sociale, cît şi potenţialul ei. Să ne îndreptăm atenţia către poemul de tinereţe al lui Eliot, scris între 1910 şi 1911, *Portretul unei doamne*.

---

[1] Pentru o prezentare detaliată a teoriei lui Eliot despre aprecierea artei ca una alcătuită din două etape, a se vedea lucrarea mea *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, cap. 6. Teoria sa o anticipează pe cea a lui Adorno, care insistă tot asupra celor două etape, sau perspective – a înţelegerii empatice imanente (*Verstehen)* şi a criticii ideologice externe (vezi *AT* 177-9, 346-7, 387, 477-9). Pe de o parte, pentru a înţelege arta, omul „trebuie să pătrundă în interiorul operei", „să se predea pe sine însuşi acesteia" (346, 387). Pe de alta, „o înţelegere exclusiv imanentă a operelor de artă este o modalitate greşită şi deficientă de înţelegere, deoarece se află sub vraja artei [...]. (O înţelegere adecvată) poate fi atinsă numai printr-o dublă abordare: o experienţă specifică şi o teorie capabilă să reflecte experienţa" (177, 179). „Stările de lucruri dezvăluite de analiza imanentă trebuie depăşite în direcţia unei reflecţii secunde şi a unei critici emfatice, [...] întrucît analiza imanentă, limitată, contribuie la înăbuşirea criticii sociale asupra artei" (477). „Cei care deţin doar o viziune interioară cu privire la artă nu o înţeleg, pe cînd cei care o privesc exclusiv din exterior tind să o denatureze, neavînd nimic în comun cu ea. În loc să penduleze la întîmplare între aceste două perspective, esteticienii ar trebui să descopere întrepătrunderea lor, referitor la anumite opere" (479).

PORTRETUL UNEI DOAMNE

Ai jurat credință cuiva –
Păcate trupești: dar acest lucru se întîmpla în altă țară.
Și, în plus, fata aceea a murit.

Evreul din Malta

I

În fumul și ceața unei după-amiezi de decembrie
Ai pregătit scena – așa va apărea –
Cu un „Am rezervat această după-amiază pentru tine";
Și patru lumînări în camera întunecată,
Patru inele de lumină proiectate pe tavan, deasupra capului,
O atmosferă de mormînt al Julietei
Pregătită pentru tot ce urma a fi spus, sau lăsat nerostit.
Am fost, de pildă, să-l audiem pe cel din urmă polonez
Transmițîndu-și Preludiile prin părul și prin degetele sale.
„Atît de intim acest Chopin, încît cred că spiritul său
Ar trebui reînviat doar între doi sau trei prieteni,
Care nu vor atinge acea strălucire
Lustruită și discutată în sala de concerte."
– Și astfel conversația alunecă
Printre veleități și regrete strecurate cu grijă
Prin slabe acorduri amestecate de vioară
Și corn îndepărtat
Și începe.
„Nici nu știi ce mult înseamnă pentru mine prietenii mei
Și cît de rar se-ntîmplă să găsești
Într-o viață plină de lucruri uitate, întîmplătoare
(Într-adevăr, nu o iubesc – știai? Doar nu ești orb!
Ce agerime ai!),
Să găsești un prieten cu atari calități,
Care le are și le dăruiește
– acele calități ce întreține prietenia.
Ce mult înseamnă să-ți pot spun acest lucru –
Fără astfel de prietenii – viața, ce coșmar!"

Printre unduiri de vioară
Și sunete de corn lovit,

În mintea mea începe un tam-tam plictisit
Sacadînd propriul preludiu, absurd,
Capriciu monoton,
Dar care este, cel puțin, o „notă falsă" bine definită.
– Hai să luăm puțin aer, în transa de tutun
Să admirăm monumentele,
Să discutăm ultimele evenimente,
Să ne potrivim ceasurile după orologii publice.
Apoi să stăm jumătate de ceas la o bere.

II

Acum, că liliacul e-nflorit,
Are în cameră o vază cu flori de liliac
Și tot răsucește-ntre degete una din ele, în timp ce vorbește.
„Ah, prietene, nici nu știi, nici nu știi
Ce e viața, tu, care o ai în brațele tale";
(Răsucind ușor crenguța de liliac)
„O lași să curgă, să treacă pe lîngă tine
Și tinerețea este crudă și n-are deloc remușcări
Și surîde în fața unor situații pe care nu le înțelege".
Eu, firește, zîmbesc
Și-mi beau ceaiul în continuare.
„Și totuși, cu aceste apusuri de-april, care îmi amintesc oarecum
De viața mea-ngropată și de Parisul primăvara,
Mă simt cuprinsă de o liniște nemăsurată și lumea îmi apare
Ca fiind minunată și tînără, pînă la urmă".

Vocea revine ca un dezacord insistent
Al unei viori sparte, într-o după-amiază de august:
„Sînt sigură întotdeauna că-nțelegi
Sentimentele mele, sigură că simți, la rîndul tău,
Sigură că, de la distanță, întinzi mîna ta.

Tu ești invulnerabil, tu nu ai *călcîiul lui Ahile.*
Vei merge mai departe și cînd vei reuși
Vei putea spune: aici, mulți au dat greș.
Dar ce am eu, ce am eu, prietene,
Să-ți dau? Ce poți tu primi de la mine?
Doar prietenia și simpatia
Cuiva care este aproape de sfîrșitul călătoriei sale.

Eu voi sta aici, servind ceai prietenilor..."

Îmi iau pălăria: ce compensații lașe aș putea să aduc
Pentru tot ce mi-ai spus?
Mă veți vedea în parc în orice dimineață,
Citind bancuri și pagina sportivă.
Remarc, în mod special, că
O contesă englezoaică urcă pe scenă.
Un grec e ucis la un dans polonez.
O altă înșelătorie bancară este mărturisită.
Expresia de pe fața mea rămîne aceeași.
Îmi păstrez stăpînirea de sine
Pînă cînd un pian se aude, în stradă, reluînd obosit și mecanic
O melodie comună,
Iar un parfum de zambile răzbește din grădină,
Amintind de lucruri pe care alții le-au dorit cîndva.
Toate aceste idei sînt oare bune, sau rele?

III

O noapte de octombrie coboară; întorcîndu-mă, ca de obicei,
Cu excepția unei ușoare senzații de disconfort,
Urc scările și, apăsînd mînerul ușii,
Mă simt de parc-aș fi urcat în mîini sau în genunchi.
„Și, deci, pleci în străinătate; cînd te-ntorci?
Dar asta e o întrebare fără rost.
Nu știi nici tu cînd mai revii,
Acolo vei găsi multe de învățat."
Zîmbetul meu cade greu printre piesele de decor.

„Poate că ai să-mi scrii".
Stăpînirea-mi de sine se clatină, o clipă.
Am prevăzut acest lucru.
„M-am întrebat adesea în ultimul timp
(dar începuturile nu prevăd niciodată sfîrșitul!)
De ce noi nu am devenit prieteni".
Mă simt ca unul ce zîmbește și, întorcîndu-se, observă
Deodată expresia sa în oglindă.
Autostăpînirea mea oscilează; sîntem cu-adevărat la ananghie.

„Pentru că toți au spus așa, toți prietenii noștri
Erau siguri că sentimentele noastre
Se vor uni! Mi-e greu și mie să-nțeleg.
Acum va trebui să lăsăm lucrurile în voia soartei.
În orice caz, să-mi scrii.
Poate nu-i prea tîrziu.
Eu voi fi aici, servind ceai prietenilor".

Iar eu trebuie să fac apel la tot felul de forme
Ca să găsesc expresia potrivită ... să dansez
Ca un urs,
Să lăcrimez ca un papagal, să flecăresc întruna, ca un maimuțoi.
Hai să luăm puțin aer, în transa de tutun –
Ei bine! Și dacă ea ar muri într-o după-amiază,
O după-amiază gri și plină de fum, o seară galbenă și trandafirie;
Ar muri și m-ar lăsa, cu stiloul în mînă,
Cu fumul coborînd peste acoperișuri;
Plin de îndoială, pentru o vreme,
Neștiind ce să simt sau dacă înțeleg
Ori dacă-s înțelept sau neghiob, sosit tîrziu sau prea devreme...
Avantajul n-ar fi de partea ei, pînă la urmă?
Această muzică are efect, cu sfîrșitul ei stins
Acum, că tot vorbim despre moarte –
Și oare ar trebui să am dreptul la zîmbet?

Acest poem descrie relația penibilă dintre o sentimentală femeie în vîrstă, ale cărei slăbiciuni artistice și maniere de estet frizează artificialitatea, și un tînăr care, deși conștient de acest lucru, se teme, totuși, de emoția autentică aflată dincolo de acest comportament afectat. Relația se conturează în cadrul a trei vizite pe care tînărul (naratorul, în poem) i le face femeii la ea acasă, de-a lungul unei perioade care începe în decembrie și se sfîrșește în octombrie. Deși mai tînăr decît Prufrock (un alt personaj al lui Eliot), naratorul împărtășește ironia acestuia și dramatica sa conștiință de sine în relația cu femeile (metaforic asociată, în ambele poeme, cu dificultatea escaladării unor scări), ca și neputința de a-și comunica direct sentimentele. Tînărul narator ni se prezintă, în ultimul fragment, ca unul care, „cu stiloul în

mînă", îşi aminteşte şi descrie în poem relaţia sa[1]. Nu pare împovărat de munca zilnică, de vreme ce poate fi întîlnit „în parc, în orice dimineaţă"; dar, după cum recunoaşte şi femeia, este un tînăr promiţător, ambiţios: „Tu eşti invulnerabil, tu nu ai *călcîiul lui Ahile.* / Vei merge mai departe şi cînd vei reuşi / Vei putea spune: aici mulţi au dat greş". Ultima întîlnire se petrece, într-adevăr, cu ocazia plecării sale în străinătate, unde va „găsi multe de învăţat".

Încărcătura ironică a acestui poem are cel puţin două niveluri. Putem sesiza abilitatea laforguiană a naratorului de a tempera exageratul romantism al femeii, dar şi faptul că ceea ce el afişează drept o preocupare îndreptăţită faţă de integritatea personală şi „stăpînirea de sine" nu este decît o mască a egoismului şi a imaturităţii sale emoţionale. Indiscutabil, tema „autosuficienţei", a preocupării faţă de sine şi a „eşecului în comunicare" este centrală în acest poem, după cum sugerează Hugh Kenner şi Stephen Spender. La fel este şi discrepanţa între „romantismul decadent" şi „realismul plictisitor", dar ironic – pe care A. D. Moody o anunţă drept tema majoră a poemului[2]. Nu mai puţin importantă, cred – şi cea care va sta la baza lecturii mele – este tema opoziţiei între două concepţii asupra valorii etico-sociale a artei: concepţia romantică despre artă (văzută ca element moral educativ, care trezeşte şi adînceşte sentimentele noastre şi grija faţă de ceilalţi) versus doctrina contrară (arta ca factor corupător din punct de vedere moral, prin aceea că induce o atitudine de afectare, sentimente prost direcţionate şi elitism). De-a lungul poemului, Eliot oscilează între aceste două concepţii şi pînă la

---

[1] Această importantă idee este susţinută de Stephen Spender, *Eliot* (London: Fontana, 1972), 46.

[2] Vezi *ibid.*, 43-6; Hugh Kenner, *The Invisible Poet* (London: Methuen, 1965), 20-6; şi A. D. Moody, *Thomas Stearns Eliot: Poet* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), 21-2. Grija faţă de sine a tînărului şi izolarea pe care aceasta o implică sînt sugerate deja în imagistica atomară a frazei „at this *point* many *a one* has failed" (sublinierea mea).

urmă vine cu o idee care pare să sprijine arta şi care se potriveşte cu ceea ce susţine în scrierile sale teoretice. Este vorba despre ideea că arta dobîndeşte valoare morală doar printr-o critică a aspectelor sale constrîngătoare sau riscante din punct de vedere moral. Această idee poate fi ingenios exprimată şi demonstrată printr-o reflecţie critică asupra prezenţei unor astfel de aspecte limitative în cadrul poemului însuşi, aşa cum este el scris de către tînărul narator. Dar, înainte de a vedea cum este descrisă şi soluţionată, în acest poem, controversa referitoare la valoarea etico-socială a artei, ar trebui să ne familiarizăm puţin cu cele două concepţii opuse.

Textul fundamental, paradigmatic, pentru doctrina romantică asupra artei ca factor moral educativ este cel al lui Schiller, *Scrisori privind educaţia estetică a omului*[1]. Scriind în atmosfera de schimbare generală produsă de Revoluţia franceză, Schiller susţine că nivelul politic şi intelectual al societăţii depinde de „înnobilarea caracterului" uman. Dar cum să obţinem acest lucru, fără a ne baza, în mod circular, pe o societate şi o gîndire de calitate? Răspunsul şi „instrumentul" oferit de Schiller este „arta rafinată", ale cărei exemplare de frumuseţe şi perfecţiune pot inspira şi înnobila caracterul (*SE* 273-275). Arta, fiind în primul rînd preocupată de asemănare şi ghidată de imaginaţie, nu depinde prea mult de situaţia politică şi intelectuală a vremii. Imaginaţia estetică poate percepe frumuseţea şi adevărurile înălţătoare ale artei din trecut, produse în epoci de armonie. „Omenirea şi-a pierdut demnitatea; dar arta i-a salvat-o şi păstrat-o în marmură grăitoare; adevărul trăieşte mai departe în iluzie, şi copia va servi la restabilirea modelului" (*SE* 275). Capacitatea imaginativă a artei poate privi de asemenea şi în viitor, anticipînd forme încă nerealizate de frumuseţe în tărîmul Imaginaţiei (*SE* 275-279). Ar fi zadarnic, susţine Schiller, să încercăm a cizela caracterul şi sentimentele celor dintr-o bu-

[1] Trimiterile vor fi făcute, aici, la volumul în care apar aceste *Scrisori*: Fr. Schiller *Scrieri estetice*, trad. de Gheorghe Ciorogaru, Editura Univers, Bucureşti, 1981, abreviată *SE*.

cată, sclavi ai senzațiilor, impunîndu-le reguli morale; „trebuie mai întîi să le schimbăm firea", îndrumîndu-i prin (şi către) domeniul estetic. „Alungă din plăcerile lor capriciul, frivolitatea, cruzimea, şi le vei izgoni pe nesimțite din actele lor, din sentimentele lor. Pretutindeni unde-i întîlneşti, înconjoară-i cu forme măreţe şi nobile, spirituale, încercuieşte-i cît mai strîns în simboluri ale perfecțiunii, pînă cînd aparența va învinge realitatea şi artificiul natura", cizelînd-o (*SE* 278).

Schiller îşi întemeiază concepția despre nevoia de educație estetică pe o teorie asupra naturii umane. Omul are două instincte fundamentale: instinctul sensibil, sau material (*Stofftrieb*), care „porneşte din existența fizică a omului sau din natura lui sensibilă", şi „instinctul formal" (*Formtrieb*), care „porneşte din existența absolută a omului sau de la natura sa rațională" (*SE* 286-287). Primul ne îndeamnă să experimentăm lumea schimbătoare a senzațiilor, pentru a ne satisface nevoile materiale. Şi, legat fiind de o atare lume, instinctul aceasta devine tot mai presant, îndemnîndu-ne tot mai mult la schimbare, astfel încît să experimentăm „cele mai variate şi multilaterale contacte cu lumea" (*SE* 290). Celălalt instinct, reflectînd „existența absolută" şi „rațională" a omului, tinde către „absența schimbării". Dar, cum o lipsă totală de schimbare este imposibilă în cadrul lumii senzațiilor, natura noastră formală (rațională) „caută unitatea şi constanța" în schimbare şi tinde să obțină acest lucru printr-o parțială retragere din lumea senzațiilor, către forme mai stabile pe care, apoi, să le aplice la experiență. Pentru Schiller, însăşi noțiunea de „*eul* care nu se schimbă niciodată [...] în mijlocul tuturor schimbărilor" constituie, prin unitatea sa formală, modelul şi chiar condiția raționalității şi libertății umane pe care o presupune moralitatea (*SE* 283-284).

Schiller nu susține că cele două instincte conflictuale – senzorial şi formal – sînt incompatibile, întrucît aceasta ar însemna că natura umană este, fatalmente, divizată. Însă insistă, totuşi, asupra tendinței lor de a se înfrunta şi încălca reciproc; aşadar, cade în „sarcina culturii să facă amîndurora

aceeaşi dreptate" (*SE* 290). Aici stă şi soluţia cu privire la artă – în faptul că Schiller aduce în discuţie existenţa unui al treilea instinct, intermediar, „în care conlucrează celelalte două" (*SE* 296-300). Acesta este denumit instinct ludic (*Spieltrieb*) şi ţine de însăşi esenţa artei şi a esteticului. Întrucît „obiectul impulsului sensibil [...] se cheamă *viaţă*", iar cel al impulsului formal *formă*, la fel şi „obiectul impulsului de joc [...] se va putea numi *formă vie*, noţiune care serveşte la desemnarea tuturor calităţilor estetice ale fenomenelor şi, într-un cuvînt, a ceea ce numim *frumuseţe* în cel mai larg înţeles al cuvîntului" (*SE* 296-297). Încercările de armonizare, prin acest instinct ludic, a principiului vieţii cu cel al formei sînt rareori pe deplin reuşite. Rezultatul constă, de aceea, în faptul că frumuseţea tinde să fie ori „energică", ori „dulce, graţioasă", în funcţie de dominanta majoră – viaţă sau formă – din cadrul „formei de viaţă" (*SE* 305).

Fără îndoială, însă, „omul [...] *numai atunci este om cu adevărat întreg, cînd se joacă*", de vreme ce doar în cadrul jocului instinctele sale fundamentale sînt într-o oarecare armonie. Jocul devine, astfel, temelia „întregului edificiu al artei estetice şi al artei şi mai dificile a vieţii" (*SE* 300). Schiller conchide că trebuie să inserăm arta şi frumosul în toate dimensiunile vieţii şi să le plasăm chiar la baza sistemului nostru educativ, întrucît latura morală poate să derive numai din cea estetică, nicidecum din cea fizică. Doar frumuseţea poate „acţiona asupra stării noastre" în aşa fel încît să ne inspire „sentimente înalte" şi să ne facă „să ni le dorim încă mai nobile" (v. *SE, Scrisorile* 25, 26). Rolul artei în sporirea nivelului de civilizaţie a societăţii stă nu doar în educarea morală a individului, prin dezvoltarea unui psihic armonios şi a unor sentimente nobile, ci şi în uriaşa forţă comunicaţională a artei. „Starea de non-sociabilitate trebuie să renunţe la grija faţă de sine", în favoarea frumuseţii artistice.

Dacă nevoia însăşi îl sileşte pe om să intre în societate, şi raţiunea sădeşte în el principii care mijlocesc

apropierea şi comunicarea dintre oameni, numai frumusețea îi poate da un *caracter social*. Numai gustul aduce armonie în societate, pentru că el creează armonie în individ. Toate celelalte forme de reprezentare îl separă pe om, pentru că ele se bazează exclusiv fie pe latura sensibilă, fie pe cea spirituală a ființei lui. Numai reprezentarea frumosului face din el un tot, pentru că ambele sale naturi trebuie să concorde. Toate celelalte forme de comunicare divizează societatea, pentru că ele se adresează exclusiv fie receptivității particulare, fie activității particulare ale membrilor ei ca indivizi, adică deosebirii dintre om şi om: numai comunicarea estetică unește societatea, fiindcă ea se referă la ceea ce este comun tuturor. [...] Nici un privilegiu şi nici un despotism nu sînt tolerate acolo unde domnește gustul şi unde se întinde imperiul frumoasei aparențe. (*SE* 350-351).

Împotriva acestei concepții romantice – că arta ne dezvoltă sensibilitatea şi, astfel, sporește capacitatea noastră de a nutri sentimente morale şi înțelegere – întîlnim două tipuri de argumentare, care susțin acuzațiile prezentate la începutul acestui capitol. Primul este acela că preocuparea noastră față de artă are ca rezultat o artificializare a sentimentelor, iar educația estetică generează un estetism decadent. Se tinde mai degrabă spre o respingere a înclinațiilor noastre naturale, ca fiind comune sau vulgare, decît spre o cizelare a lor prin intermediul artei. În plus, există pericolul ca uriaşul nostru potențial afectiv şi emoțional să fie direcționat către opere de artă, şi nu către semenii noştri. În acest caz, emoțiile estetice slujesc nu ca un stimul efectiv al sentimentelor şi acțiunii morale, ci ca un substitut facil şi înşelător al acestora. Niciodată nu va fi inutil să ne aducem aminte de acei ofițeri naziști cu un simț estetic deosebit de rafinat, care vărsau lacrimi de emoție la auzul unui fragment din Beethoven, în timp ce, pe de altă parte, orchestrau un întreg masacru de copii nevinovați. Acest paradox se repetă constant, deşi în forme nu atît de extreme – ca, de pildă, atunci cînd ieşim de la

teatru puternic afectați, plini de îngrijorare față de victimele societății descrise în respectiva piesă, și trecem grăbiți pe lîngă adevăratele victime care cerșesc în frigul străzii (singura lor casă). Întruchiparea artistică nu este nici atît de nevinovată, nici atît de eficientă din punct de vedere moral pe cît o sugerează Schiller. Frumusețea ca întruchipare și arta ca joc imaginativ încurajează înțelegerea esteticului ca pe un refugiu din realitate, idee care contribuie la legitimarea urîțeniei și brutalității lumii reale, non-estetice.

În al doilea rînd, nu putem acorda prea mult credit nici ideii de atracție universală și democratică pe care ar exercita-o arta sau celei de independență a chestiunilor de gust față de „privilegiu" și „autocrație". Ceea ce Schiller (la fel ca Hume și Kant) înțelegea prin universalitate nu era existența unui gust artistic pe care l-ar deține, în mod natural, toți oamenii, din orice clasă (inclusiv ordinarele gusturi ale ființei vulgare), ci gustul împărtășit de aceia din clasa privilegiată cultural. Prin distanța pe care o ia față de arta populară, de artizanat și distracții, arta rafinată divide societatea (și exprimă această diviziune), mai degrabă decît o unifică. Iar prin distincția ulterioară între modurile de apreciere critică (privilegiat, respectiv obișnuit, sau vulgar), arta poate diviza societatea încă mai mult; și anume, făcînd o diferență între elita privilegiată, care apreciază *cu gust*, și toți ceilalți, cărora poate să le placă arta, dar care se presupune că nu sînt capabili a o înțelege. Ambele argumente îndreptate împotriva valorii morale și sociale a artei pot fi sesizate la modul cel mai clar în poemul lui Eliot, la care revin în cele ce urmează.

IV

Sentimentala gazdă, mai în vîrstă decît musafirul ei, întruchipează atît partea bună, cît și cea proastă a educației estetice. Ea pare a fi prinsă pe deplin în jocurile artei și în plăcerile prieteniei – cei doi stîlpi de susținere ai vieții morale, conform opiniei lui G. E. Moore, sau ai eticii, potrivit

lui Bloomsbury[1]. Mai mult decît atît, sentimentul pe care ea îl nutreşte faţă de tînăr este statornic, neschimbător – şi exprimat într-o manieră estetică. Această stabilitate şi retragerea femeii din spaţiul lumii (exprimată prin refrenul caustic „Eu voi sta aici, servind ceai prietenilor") face din ea o reprezentantă a ideii de formă stabilă a lui Schiller. Iar ritualul turnării ceaiului exprimă perfect conceptul de „frumuseţe dulce" (*SE* 305) – una creată din forme ale căror energii vitale sînt vlăguite, la fel ca şi „viaţa-ngropată" a eroinei, potrivit mărturiei acesteia. În plus, după cum instinctul formal este principiul modelator activ, tot aşa gazda noastră este figura care structurează întreaga dramă. Faţă de nevoia ei de prietenie, tînărul rămîne mai curînd un agent pasiv (şi evaziv), potrivit cu instinctul senzorial – care, pentru Schiller, este prin esenţa lui receptiv şi reactiv.

Dar predilecţia gazdei faţă de artă şi estetic implică o uriaşă încărcătură de afectivitate, sentimentalism suprasaturat şi snobism, cel puţin din punctul de vedere – ironic – al tînărului narator. Ea regizează întîlnirea lor ca pe o scenă romantică: „Cu un 'Am rezervat această după-amiază pentru tine'; / Şi patru lumînări în camera întunecată, / Patru inele de lumină proiectate pe tavan, deasupra capului, / O atmosferă de mormînt al Julietei". Deşi scena evocă deopotrivă forma şi aura artei (cu cele patru lumînări şi cele patru cercuri de lumină), sesizăm imediat că această regie romantică este artificială şi ridicol de nepotrivită cu tipul lor de relaţie. Ea nu este nicidecum o tînără Julietă făcîndu-l fericit pe Romeo; iar portretul ei, conturat în mod ironic, nu este pur şi simplu al unei femei în vîrstă, ci „al unei doamne", ceea ce o asociază cu însemnele privilegiului de clasă – atît pe ea, cît şi arta portretistică. În mod similar, comentariile ei referitoare la muzică (descrise batjocoritor de către narator, ca „acorduri amestecate de vioară şi corn

[1] Vezi G. E. Moore, *Principia Ethica* (Cambridge: Cambridge University Press, 1959), 188-208. În cap. 9, voi face o comparaţie între etica estetică a lui Moore şi încercările recente de estetizare a eticului.

îndepărtat", apoi „vioară" şi „corn lovit") indică nu atît o apreciere sinceră, cît o „poză" estetică şi elitism. „Atît de intim acest Chopin, încît cred că spiritul său / Ar trebui reînviat doar între doi sau trei prieteni, / Care nu vor atinge acea strălucire / Lustruită şi discutată în sala de concerte".

Acest snobism este imediat corelat – prin tema recurentă a „prietenilor" – cu dorinţa ei de prietenie, sugerîndu-se prin aceasta că nu este vorba de un ataşament moral faţă de comunitate în genere, ci de o atitudine plină de snobism elitist: aceea de a nu accepta decît un „prieten cu atari calităţi" deosebite, făcînd, astfel, din prietenie ceva la fel de special şi rafinat ca şi arta. Femeia întruchipează perfect instinctul formal şi prin faptul că acordă prioritate artei în faţa vieţii („Într-adevăr, nu o iubesc"), considerînd „viaţa plină de lucruri uitate, întîmplătoare", mai degrabă decît estetic alcătuită, aşa cum încearcă ea să îşi compună propria viaţă. Însăşi descrierea camerei sale (regizate artistic) drept un „mormînt al Julietei" scoate în evidenţă legătura care există între principiul său artistic şi moarte, înăbuşirea vieţii; nu este deloc surprinzător că tînărul (simbol al energiei vitale) se simte ameninţat şi neliniştit în preajma ei.

Cu firea sa reactivă şi zbuciumată, cu dorinţele sale primare, cu modul său nerăbdător de a percepe timpul şi evenimentele şi cu pornirea sa către schimbare şi vitalitate, tînărul reprezintă instinctul senzorial. El este musafirul trecător, care va „merge mai departe" mai mult decît alţii, care „pleacă în străinătate" şi care este prea activ ca să stea nemişcat în cadrul formal al vizitei sale, sugerînd în schimb:

– Hai să luăm puţin aer, în transa de tutun,
Să admirăm monumentele,
Să discutăm ultimele evenimente,
Să ne potrivim ceasurile după orologii publice.
Apoi să stăm jumătate de ceas la o bere.

Rolul său de simbol al vieţii senzoriale, aflată în schimbare, este şi mai bine evidenţiat ulterior, în nemulţumi-

rea femeii: „Ah, prietene, nici nu ştii, nici nu ştii / Ce e viaţa, tu, care o ai în braţele tale"; iar latura subumană a firii sale, dominată de instinctul senzorial vitalist, este sugerată de întreaga imagistică animală prin care el îşi exprimă reacţia faţă de sentimentul profund uman al femeii:

Iar eu trebuie să fac apel la tot felul de forme
Ca să găsesc expresia potrivită ... să dansez
Ca un urs,
Să lăcrimez ca un papagal, să flecăresc întruna, ca un maimuţoi.
Hai să luăm puţin aer, în transa de tutun –

Ultimul vers este refrenul lui, despre activitatea de afară – ce contrastează frapant cu ceremonia interioară a ceaiului, din refrenul femeii.

Ca cititori, împărtăşim dispreţul naratorului faţă de snobismul şi artificialitatea care compun viaţa estetică a femeii – arta elitistă şi prietenia estetizată –, ca şi protestul brutal din „preludiul" plictisit al acestuia:

Printre unduiri de vioară
Şi sunete de corn lovit,
În mintea mea începe un tam-tam plictisit
Sacadînd propriul preludiu, absurd,
Capriciu monoton,
Dar care este, cel puţin, o „notă falsă" bine definită.

Nota sa falsă este pusă între ghilimele, ceea ce, dată fiind ironia naratorului, sugerează că monotonia sa capricioasă şi sălbatică este falsă doar potrivit cu standardele artificiale şi foarte stilizate ale muzicii „adevărate", spre care se îndreaptă preferinţele de tip romantic ale femeii (pentru arta cultă). Însă, de vreme ce astfel de preferinţe şi standarde nu sînt naturale, ci sînt produsele unei condiţionări culturale sofisticate (dacă nu chiar ale prefăcătoriei) în cadrul unei societăţi artificiale, înseamnă că „nota falsă", brută, a tam-tam-ului pare mai naturală, mai autentică şi mai „bine definită" decît acele

„unduiri de vioară" şi „sunete / De corn lovit" care exprimă propunerile ei de prietenie. Toate aceste încercări de a cizela din punct de vedere estetic sentimentele lui sînt şi mai clar denunţate ca fiind nişte note false în următorul fragment; aici, ele degenerează pînă la stadiul unui „dezacord insistent / al unei viori sparte, într-o după-amiază de august", atunci cînd femeia încearcă să îl atragă cu ajutorul frumuseţii florilor de liliac, răsucind „între degete una din ele, în timp ce vorbeşte". Acest element estetic din mîna ei este complet ineficient şi selectiv (în sens elitist), neavînd nici o forţă de comunicare. Tot ce reuşeşte femeia să îi inspire naratorului este o dorinţă nestăpînită de „a-şi lua pălăria" şi a pleca.

Educaţia estetică de tip romantic a femeii, lipsită de orice criticism, pare un caricatural eşec. Dar, dacă formele tradiţionale ale artei culte şi esteticului sînt prea încărcate de artificialitate pentru a educa şi a transmite sentimente umane – deci pentru a îmbogăţi viaţa noastră –, criticul narator are ceva mai bun de oferit? Se pare că nu. Deşi scîrbit şi chiar înspăimîntat de tot acel tărîm estetic al femeii, plin de imagini, de artă sublimă şi de prietenie, el nu pare să fie mai fericit în „viaţa reală" către care evadează şi pe care, într-un anume sens, o reprezintă. Căci ce altceva este viaţa lui, decît un consum solitar şi răvăşitor de evenimente senzaţionale disparate şi distracţii vulgare, pe care, în mod tipic, societatea modernă alienată le oferă? Aceste *odds and ends* (lucruri ciudate, senzaţionale), care îi adapă instinctul senzorial, nu sînt experimentate direct şi într-o formă unitară, ci doar prin intermediari – prin ceea ce Walter Benjamin recunoaşte ca fiind medium-ul diseminant al ziarelor.

Mă veţi vedea în parc în orice dimineaţă,
Citind bancuri şi pagina sportivă.
Remarc, în mod special, că
O contesă englezoaică urcă pe scenă.
Un grec e ucis la un dans polonez.
O altă înşelătorie bancară este mărturisită.

Toate aceste fapte sînt lipsite de sens, niște senzații atît de triste și fără orice element senzațional, încît subminează, practic, ironia anti-romantică a naratorului la auzul „celui din urmă polonez / transmițînd Preludiile, prin părul și prin degetele sale" (mai curînd decît prin sufletul său). Căci pînă și romantismul suprasaturat al lui Chopin pare a fi mai bun decît realismul sinistru, arid și, într-un sens, nereal, din mass-media – scandaluri, bancuri și sport. Însă aceste versuri sugerează nu doar corupția și degradarea socială. Prin uciderea grecului la un dans polonez (aducîndu-ne aminte de Chopin) se face aluzie la înlocuirea esteticii grecești – în care arta era mult mai robustă, mai democratică și atît de integrată în viața socială – cu romantismul străin și artificial, în care arta se vede alungată în spațiul eteric al estetismului pur[1].

În orice caz, viața reală disparată și lipsită de sens a naratorului nu pare cu nimic mai bună decît spectacolul estetic plin de artificialitate al femeii. În mod evident, nici el nu este încîntat de propria viață, deși indiferența pe care o afișează i se pare preferabilă riscului de a nutri vreun sentiment autentic, pe care frumusețea l-ar putea genera. Frumusețea și simțirea constituie un risc, pentru că amenință autosuficiența sa egoistă; sugestia este, aici, că ar putea exista modalități mai bune (deși mai riscante) de împlinire, decît acelea dictate de instinctul senzorial ce exprimă un interes egoist. În toată rutina aceea cotidiană, poetul remarcă:

---

[1] Această concepție nu trebuie pusă în totalitate pe seama tendinței generale a lui Eliot de a apăra clasicismul, în defavoarea romantismului, întrucît idealizarea esteticii grecești nu era nicidecum o trăsătură străină gînditorilor romantici. Într-adevăr, nu doar că Schiller avea această tendință, ci, dacă ar fi trăit să fie martorul esteticii romantice tîrzii și al artei de dragul artei, el ar fi întreprins cu siguranță critica propriului său izolaționism (a retragerii din fața vieții). Avînd ca ideal principiul grecesc al integrării artei în viață, tipul de educație estetică propus de Schiller țintea la îmbunătățirea vieții reale, sociale, nu la salvarea estetică privată a individului.

Îmi păstrez stăpînirea de sine
Pînă cînd un pian se aude, în stradă, reluînd obosit şi mecanic
O melodie comună,
Iar un parfum de zambile răzbeşte din grădină,
Amintind de lucruri pe care alţii le-au dorit cîndva.
Toate aceste idei sînt oare bune, sau rele?

Înarmat cu o ironie de tip Laforgue împotriva estetismului masiv – Preludiile lui Chopin, interpretate în stil romantic, rarefiat, şi florile (probabil purpurii) de liliac ale sofisticatei gazde –, tînărul narator este, totuşi, mişcat de muzica şi frumuseţea naturală a străzii şi grădinii. Acestea nu sînt sechestrate undeva pentru a fi accesibile numai elitei, ci sînt larg deschise şi împărtăşite de toţi. Cîntecul se aude în mijlocul străzii şi este unul obişnuit, iar grădina se află, evident, în aer liber. Deşi livrate mecanic, sau într-o manieră mai puţin artistică decît interpretarea pieselor muzicale ale polonezului sau decît regia minuţios pusă la punct de către femeie, astfel de elemente estetice sînt, măcar, mai oneste şi mai directe decît „unduirile viorii" sau „răsucirile crenguţelor de liliac" ale femeii. Tocmai de aceea, ele sînt mai eficiente din punct de vedere emoţional.

Experienţa estetică este o profundă necesitate umană, care, dacă este supusă constrîngerilor din sfera artei rafinate, va căuta satisfacţie altundeva. După cum arată Dewey, „atunci cînd obiecte recunoscute de către cei cultivaţi drept opere de artă frumoasă par anemice, din cauza inaccesibilităţii lor, masei de oameni obişnuiţi, nevoia de estetic se va îndrepta, probabil, către ceea ce este ieftin şi vulgar" (*AE* 12). Aceeaşi nemulţumire în ceea ce priveşte izolarea artei frumoase, în manieră elitistă şi spiritualistă, este împărtăşită, aici, de către Eliot, care nici nu laudă cîntecele străzii ca pe o artă deosebită, nici nu le condamnă (pe ele şi pe naratorul impresionat de acestea) ca pe ceva vulgar, lipsit de valoare. Din imagistica folosită pentru a descrie muzica de pian –

„mecanică şi obosită", „comună" (acest din urmă termen putînd însemna fie aspectul pozitiv al „împărtăşirii", fie pe cel negativ al „vulgarităţii") – putem deduce că o atare artă nu reprezintă un ideal estetic. Acelaşi lucru este valabil şi pentru sonorităţile primare ale tînărului, exprimînd atitudinea sa de protest faţă de insistenţele femeii pline de artificialitate. Este un „tam-tam plictisit", „sacadînd absurd" un „capriciu monoton"[1]. Aceste sonorităţi nu reprezintă, în nici un caz (nici măcar pentru tînăr), modelul artei de calitate, chiar dacă par mai vii şi mai incitante decît romantismul decadent al femeii. Eliot sugerează, parcă, aici că, deşi arta nu trebuie să îşi abandoneze rădăcinile şi ritmurile sale primare, energia vitală, totuşi întoarcerea la primitivism nu reprezintă o soluţie viabilă pentru estetica occidentală. Putem dispreţui decadenţa sofisticată, dar nu vom fi întru totul satisfăcuţi de primitivismul naiv, care rămîne, pînă la urmă, străin tipului nostru de experienţă socio-culturală şi, ca atare, se face pasibil el însuşi de artificialitate şi izolaţionism.

Această dilemă, exprimată în registrul negativ al tam-tam-ului, al cîntecului epuizat, poate fi sesizată chiar şi în persoana tînărului. Ştim că el este, în parte, un om cultivat; dacă nu limbajul şi activitatea sa de poet, cel puţin atenţia şi laudele sofisticatei doamne ne fac să credem acest lucru. Critica sa subtilă şi ironică la adresa artei romantice tîrzii denotă un rafinament estetic ce depăşeşte cu mult entuziasmul sentimental al femeii; această educaţie face ca el să nu poată găsi satisfacţii depline în formele comune şi perimate de artă populară.

Pe de altă parte, tînărul nu este complet insensibil. El discerne perfect sentimentele femeii, chiar dacă nu este

---

[1] Nu pot rezista jocului de cuvinte care sugerează o asociere între Eliot (ca tînăr poet) cu experienţa „tam-tam"-ului (în engleză *tom-tom*) şi cu atitudinea de stăpînire de sine a naratorului. La vremea aceea, prietenii obişnuiau să îl cheme pe Eliot cu numele de „Tom"; astfel încît critica acelui „tam-tam plictisitor" şi a egoismului naratorului sugerează propria conştiinţă critică a lui Eliot, cu privire la existenţa acestor probleme în el însuşi.

mişcat de acestea – la fel cum un cunoscător recunoaşte o calitate sau emoţie estetică fără să o simtă neapărat. Insensibilitatea tînărului este o lipsă de sentiment, nu de receptivitate. El, practic, se teme că orice emoţie i-ar submina „stăpînirea de sine" şi l-ar face, eventual, să cadă pradă excesului sentimental şi slăbiciunii femeii. Complet absorbit de preocuparea faţă de sine însuşi, el nu vede în setea ei de prietenie decît tot un interes egoist (ameninţător la adresa lui) şi de aceea dă înapoi în faţa ei. Aproape că Schiller pare să-l fi descris tocmai pe acest tînăr, atunci cînd scria: „O mulţumire de sine plină de orgoliu apasă inima omului de lume, în vreme ce adesea ea bate încă, prin simpatie, la omul naturii [...]. Numai printr-o abjurare totală a sensibilităţii credem a ne putea feri de rătăcirile ei" (*SE* 262). Un astfel de om, care poate fi întîlnit chiar şi printre „cei mai cultivaţi", este foarte aproape de o stare de sălbăticie morală. „Necunoscînd demnitatea *sa* de om, e încă departe de a o cinsti la alţii şi, conştient de poftele-i sălbatice, se teme de ele în fiecare creatură ce i se aseamănă. Niciodată nu vede pe alţii în sine, ci numai pe sine în alţii, iar societatea, în loc a-l extinde pînă la specie, îl restrînge din ce în ce în limitele individualităţii lui" (*SE* 329). Întreaga lui existenţă este o „căutare de sine", a unuia „veşnic uniform în scopurile sale, veşnic schimbător în judecată" (*SE* 328), ceea ce sugerează clar nu doar rutina zilnică a tînărului narator (cu lectura de dimineaţă şi plimbările în „transa de tutun" printre monumente, case şi „orologii publice"), ci şi nesiguranţa lui în privinţa ideilor – dacă acestea sînt *right or wrong* (bune sau rele).

Totuşi, arată Schiller, şarmul estetic poate mişca pînă şi inima cea mai aspră; tînărul din poemul lui Eliot este, într-adevăr, mişcat (deşi nu în modul cel mai adecvat) de cîntecul şi florile străzii. Deşi nu stîrnesc în el dorinţe şi sentimente depline, astfel de frumuseţi obişnuite şi simple (la fel ca acel tam-tam primitiv din fragmentul anterior) îl scot din starea de „stăpînire de sine" îndeajuns încît el să se gîndească la ce anume „şi-au dorit alţi oameni" şi la valoarea

sau validitatea unor atari dorințe: „Toate aceste idei sînt oare bune sau rele?". Faptul că își pune astfel de probleme este, însă, departe de orice autocritică sau transformare morală. Căci *right or wrong* nu înseamnă, neapărat, „bun sau rău" din punct de vedere etic, ci pot fi „adevărat sau fals", ori pur și simplu „bine sau rău din punct de vedere utilitar" (ca, de pildă, „cel mai bun mod" de a trișa sau tortura).

În plus, putem constata în cea de a treia întîlnire (și ultima) că tînărul rămîne fidel „stăpînirii de sine" și respingerii sentimentelor de simpatie ale femeii care îl înspăimîntă atît. Totuși, stăpînirea aceasta de sine pare întrucîtva slăbită, în urma experienței estetice descrise în ultimul fragment. Ajungînd la locuința femeii, el recunoaște că simte „o ușoară senzație de disconfort", de parcă ar fi urcat scările „în mîini sau în genunchi". Luîndu-și la revedere de la femeie, înainte de a pleca în străinătate, el trebuie să se confrunte cu toată forța sentimentelor ei, a dorinței sale de continuare a prieteniei (acum prin intermediul corespondenței) și a dezamăgirii că el nu a răspuns întocmai simțămintelor ei:

„Poate că ai să-mi scrii".
Stăpînirea-mi de sine se clatină, o clipă.
Am prevăzut acest lucru.
„M-am întrebat adesea în ultimul timp
(dar începuturile nu prevăd niciodată sfîrșitul!)
De ce noi nu am devenit prieteni".
Mă simt ca unul ce zîmbește și, întorcîndu-se, observă
Deodată expresia sa în oglindă.
Autostăpînirea mea oscilează; sîntem cu-adevărat la ananghie.

Dacă citim cu atenție, vedem că de fapt nu cerințele și sentimentele ei destabilizează stăpînirea de sine a tînărului, ci mai degrabă conștientizarea falsității și cruzimii surîsului care constituie răspunsul său; acesta este asemănat cu atitudinea critică față de sine a cuiva care își surprinde în oglindă un zîmbet jenat, „expresia sa în oglindă". Metafora surprinderii unei imagini în oglindă este, însă, cea mai străveche și

mai clară reprezentare a artei şi *mimesis*-ului. Astfel, Eliot sugerează, la modul figurat, că arta poate atenua stăpînirea de sine a omului aspru – şi anume, reprezentînd critic imaginea şi acţiunea acestuia. Arta, se poate argumenta, ne ajută să criticăm aspectele negative ale vieţii şi societăţii, pur şi simplu reflectîndu-le, iar o critică de acest tip constituie un pas necesar în progresul etic şi social. Educaţia estetică este posibilă doar dacă implică şi o critică; arta edifică numai atunci cînd imaginile din cadrul ei nu sînt doar produse şi consumate, ci şi percepute şi însuşite critic. Această temă revine constant în ultimul fragment al poemului.

Anterior, în penultima secţiune, vedem că arta reflectă, dar şi intensifică imaginea pe care o captează. Sesizăm această intensificare în rima şi ritmul pledoariei finale a femeii.

> Acum va trebui să lăsăm lucrurile în voia soartei.
> În orice caz, să-mi scrii.
> Poate nu-i prea tîrziu.
> Eu voi fi aici, servind ceai prietenilor.

Şi aici se pare că estetica sentimentului, şi nu sentimentul însuşi, este cea care destabilizează stăpînirea de sine a naratorului şi îi revelează acestuia absenţa calităţilor sale umane. Răspunsul lui nu este pe măsura omenescului şi nici a dimensiunii estetice din pledoaria femeii; lipsa lui de fineţe şi încercările repetate de a se exprima nu sînt decît scamatoriile ridicole ale unui animal de circ.

> Iar eu trebuie să fac apel la tot felul de forme
> Ca să găsesc expresia potrivită ... să dansez
> Ca un urs,
> Să lăcrimez ca un papagal, să flecăresc întruna, ca un maimuţoi.
> Hai să luăm puţin aer, în transa de tutun –

Ultimul fragment îl prezintă pe narator singur, aflat în străinătate, închipuindu-şi moartea sentimentalei doamne. Ea însăşi vorbise despre „viaţa ei îngropată", atunci cînd îi oferise

„prietenia şi simpatia / Cuiva care este aproape de sfîrşitul călătoriei sale". Imaginîndu-şi intens şi detaliat moartea ei, în timp ce stă „cu stiloul în mînă", rememorînd şirul ofertelor ei de simpatie şi al respingerilor din partea lui, tînărul ne apare ca un poet care tocmai a inscripţionat retrospectiva acestei naraţiuni şi, totodată, ca unul care foloseşte durerea celorlalţi drept materie primă pentru arta sa. Arta poate să şi tortureze sentimente, în loc să le dezvolte; le poate nega sau contorsiona, pentru a le exploata mai bine. Pe de altă parte, însă, închipuirea poetică a morţii femeii îl face pe tînăr să mediteze, în cele din urmă, asupra validităţii propriilor sentimente şi a justeţii morale a posturii sale ironice şi nepăsătoare vizavi de simţămintele umane ale celorlalţi. În acest caz, arta rafinată a poeziei pare că reuşeşte să inducă un sentiment moral autentic – ceea ce nu a reuşit să facă acel tam-tam primitiv din cîntecul străzii. Dar oare chiar se întîmplă acest lucru? Finalul complex al poemului necesită cea mai mare atenţie:

Ei bine! Şi dacă ea ar muri într-o după-amiază,
O după-amiază gri şi plină de fum, o seară galbenă şi trandafirie;
Ar muri şi m-ar lăsa, cu stiloul în mînă,
Cu fumul coborînd peste acoperişuri;
Plin de îndoială, pentru o vreme,
Neştiind ce să simt sau dacă înţeleg
Ori dacă-s înţelept sau neghiob, sosit tîrziu sau prea devreme...
Avantajul n-ar fi de partea ei, pînă la urmă?
Această muzică are efect, cu sfîrşitul ei stins
Acum, că tot vorbim despre moarte –
Şi oare ar trebui să am dreptul la zîmbet?

Este adevărat că imaginea vie a morţii ei îl face să îşi privească propriul sentiment (sau, mai degrabă, lipsa acestuia) cu un ochi critic. Mai mult chiar, această închipuire artistică îi sugerează aspectele frumoase ale acelui diluviu sentimental pe care îl disprețuise, considerîndu-l o slăbiciune penibilă. Eliberînd sentimentul de sub jugul stăpînirii de sine şi lăsîndu-l

să îşi urmeze propriul curs, omul este scutit de senzaţia de „a nu şti ce simte". El nu mai are nevoie să ştie; el simte, pur şi simplu. Apoi, este neîndoielnic faptul că portretul artistic al morţii ei (nu doar cu atmosfera sa colorată intens „gri şi plină de fum [...] galbenă şi trandafirie", ci şi cu acel „final stins" stilizat sonor) determină apariţia, în ultimul vers, a primei întrebări cu adevărat etice ivite în mintea naratorului. Într-adevăr, acel *should* (ar trebui) şi acel *right* (dreptul) din *And should I have the right to smile?* (Şi oare ar trebui să am dreptul la zîmbet?) sînt cele dintîi şi singurele noţiuni cu semnificaţie etică din poem; în timp ce ideile „bune sau rele", după cum am văzut, ar putea foarte bine să nu aibă nimic moral în ele.

Pe de altă parte, poemul poate fi lecturat astfel încît să sugereze că avantajul femeii constă nu în sentimentul, ci în dispariţia ei, care înseamnă sfîrşitul sentimentului. Tînărul, apărînd acum clar în ipostaza de poet şi, ca atare, aflat sub protecţia artei, poate fi conceput ca unul care alege principiul mort al artei, în locul vitalităţii unui sentiment autentic. Arta, de altfel, a fost dintotdeauna privită ca opusă vieţii, iar moartea chiar este astfel, fără îndoială. Scriind acest poem despre femeie, tînărul încearcă încă o dată să se sustragă oricărui sentiment faţă de ea; arta oferă acest refugiu. Mai mult chiar, încă de pe vremea romantismului tîrziu şi a „artei de dragul artei", se pune des accentul pe ideea separării (şi purificării) artei de grijile şi emoţiile vieţii de zi cu zi, pe ideea că emoţiile estetice nu trebuie confundate cu cele din viaţa reală. Clive Bell, de pildă, susţinea acest lucru[1] şi, de asemenea, Eliot – pentru scurt timp, însă cu mulţi ani după ce terminase de scris acest poem. În 1920, chiar în centrul perioadei sale de criticism obiectiv, el afirma că „un critic literar nu ar trebui să aibă nici un fel de emoţii, în afara celor provocate direct de opera de artă – şi poate că acestea [...], atunci cînd sînt autentice, nici nu sînt emoţii defel"[2].

---

[1] Vezi Clive Bell, *Art* (New York: Capricorn, 1958), cap. 1.

[2] Eliot, *Selected Prose,* 56. Asupra diferitelor concepţii ale lui Eliot referitoare la obiectivitate în critică, a se vedea lucrarea mea *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism,* cap. 3.

În acest caz, poate că arta sa nici nu trezeşte în tînărul poet-narator vreo emoţie sau simpatie reală, ci doar o emoţie de ordin estetic. Poate că arta nu incită şi nu întreţine simţirea şi practica morală autentică, ci mai curînd oferă un refugiu facil din sfera aceasta, prin satisfacţia-surogat a unui sentiment artistic imaginar; acesta poate lua o formă agreabilă şi nu instigă la acţiune sau la confruntarea directă cu sentimente autentice. Se poate spune, aşadar, că tînărul poet-narator rămîne la stadiul barbariei morale, prin aceea că, deşi rafinat din punct de vedere estetic, nu-şi lasă sentimentele umane să intervină în aprecierea sa pur estetică vizavi de moartea femeii. Într-adevăr, el îi percepe moartea în noţiuni pur şi simplu estetice, ca „muzică [...] cu sfîrşitul ei stins", mai curînd decît în termenii unei dispariţii reale – ca suferinţă, pierdere, regret sau remuşcare morală. Acest fapt sugerează că educaţia estetică, în loc să ne trezească sentimente morale şi afecţiune, mai curînd ne întăreşte într-o atitudine rafinată estetic, dar complet nulă din punct de vedere moral – prin care tindem să privim totul, inclusiv oamenii, doar ca pe nişte obiecte estetice. Chiar în acest ultim fragment, unde naratorul este în culmea neliniştii, el pare să o considere pe doamnă drept un obiect estetic (obiectul poemului său), şi nu un scop în sine, cu demnitate umană. Este foarte discutabil dacă, în estetismul său narcisist, îl interesează cîtuşi de puţin destinul ei actual sau doar propria reprezentare artistică asupra acestuia. Autenticitatea sentimentului său şi, o dată cu ea, toată această estetizare a existenţei, ce face pînă şi din brutalitatea sinistră a morţii un prilej pentru delectare estetică, mai curînd decît pentru suferinţă, par, într-adevăr, a fi puse sub semnul întrebării de însuşi poetul-narator. Întrebarea finală din poem, „Şi oare ar trebui să am dreptul la zîmbet?", realizează cu tărie acest lucru şi are o încărcătură semantică atît de bogată, încît produce reverberaţii adînci multă vreme după sfîrşitul lecturii.

Întrebarea nu este doar dacă tînărul ar trebui să aibă dreptul de a zîmbi ironic la amintirea slăbiciunii emoţionale

a femeii sau de a zîmbi uşurat cînd, datorită morţii ei, se vede eliberat de toate acele solicitări (de prietenie şi simţire reală). Problema este şi dacă el are dreptul de a zîmbi mulţumit pentru a fi preschimbat emoţia şi suferinţa ei ameninţător de reală într-o bine-lucrată şi confortabilă operă de artă – care oferă un surogat de trăire şi simţire, prin intermediul emoţiei estetice. Naratorul-poet pare a fi conştient de faptul că estetizează, tendenţios, moartea femeii; şi, dat fiind spiritul său autocritic (dovedit prin stînjeneala pe care o resimte atunci cînd nu este „stăpîn pe sine"), ar putea surîde ironic, recunoscînd că această atitudine estetică a sa faţă de viaţă şi moarte este imorală. Astfel, el se întreabă, totodată: ar trebui oare să am dreptul de a zîmbi în faţa propriului meu estetism, inuman şi crud, sau chiar în faţa superioarei mele conştiinţe „intelectuale" cu privire la această vină morală? Avem dreptul să rîdem, cu dispreţ, de noi înşine şi slăbiciunile noastre etice dacă ele nu sînt, de fapt, subiect de rîs?

Întrebarea, plină de ecou, din final nu se opreşte aici, în aşteptarea unui răspuns, ci ne împinge încă şi mai departe, dincolo de naratorul-poet, către poetul din realitate şi, în cele din urmă, către cititor şi critic. Identificîndu-l pe narator cu tînărul Eliot, care termina de redactat acest poem la 23 de ani, îl vedem pe Eliot întrebîndu-se dacă el însuşi are dreptul de a zîmbi cu superioritate critică la adresa esteticismului naratorului şi a dezamăgirii pe care singur şi-o provoacă, pentru a fi considerat viaţa o artă. Sau, poate că zîmbeşte în deplin acord cu această dezamăgire? Ce altceva face Eliot însuşi, scriind poemul, decît un asemenea act? Prin critica estetizării problematice a răului – care trebuie luat în consideraţie nu doar din punct de vedere estetic –, el pur şi simplu a reprodus aceeaşi problemă, creînd un alt obiect estetic, unul care să satisfacă emoţiile noastre estetice şi chiar acel obicei elitist de a căuta „satisfacţii morale" în artă. Însă o rafinată reprezentare artistică sau estetizarea acelei satisfacţii mută, de fapt, accentul de la problema însăşi – care se află şi trebuie rezolvată în viaţă, nu în artă. Aici, arta îşi relevă,

parțial, caracterul său fundamental aporetic – prin aceea că ne distrage atenția de la problemă chiar în momentul punerii ei.

În sfîrșit, nici criticul cititor nu este imun la această problemă (și amenințare) a dezamăgirii de sine. Eu însumi ar trebui să am dreptul de a zîmbi față de paradoxala estetizare pe care Eliot o face dimensiunii etice (încercînd să critice tocmai această eroare)? Nu sugerează el însuși că este conștient de această dificultate, în întrebarea finală, care poate fi astfel considerată ca adresată lui însuși, autorului acestui poem (adică unuia devotat mai curînd artei decît unei angajări active în critica socială și practica morală)? Dacă noi, lectorii critici, apreciem doar mesajul și dificultatea morală exprimată în poem, ca simplu material estetic, atunci nu avem mai mult drept de a zîmbi și de a rămîne în confortul nobilelor noastre sentimente și subtilități ale lecturii decît Eliot sau decît tînărul narator – în confortul priceperii lor de a scrie.

Dacă există vreo urmă de răspuns la paradoxul moral al artei, ea pare a fi următoarea: Trebuie să supunem însăși critica noastră la adresa operelor de artă și conținutului lor moral unei critici lucide care să releve rolul social al artei și, apoi, unei critici mai vaste la adresa societății noastre, în care arta rafinată este atît de străină vieții și sentimentelor umane. Arta poate stimula, dar nu poate oferi ea însăși o astfel de critică lucidă. După cum vedem și în *Portretul unei doamne*, arta are drept rezultat, în cel mai bun caz, o interogație incitantă și ambiguă, pe care critica – luată în sens larg, astfel încît să includă și critica filosofică, morală și socială – trebuie să o clarifice și căreia trebuie să încerce a-i da un răspuns.

Și atunci, cum putem avea oare dreptul de a ne opri aici? Avem, în schimb, datoria de a elabora o critică asupra stării noastre deplorabile de fragmentare socio-culturală, în care prietenia se împotmolește în teamă, fugă și izolare, iar frumusețea și sentimentele iau naștere nu prin comuniune, ci din iluzia artistică a morții unei doamne și regretului solitar al unui tînăr. Fragmentarea socio-culturală este exprimată și sprijinită de izolarea drastică a artei rafinate față de formele populare de manifestare artistică, acestora fiindu-le refuzat

însuşi statutul de artă. În cultura noastră, pentru a dobîndi legitimitate artistică deplină, trebuie să escaladezi treptele unei spiritualizări exacerbate şi ale rafinamentului elitist, la fel cum tînărul urca spre sanctuarul artistic al doamnei. Iar dacă acolo, sus, totul pare înăbuşitor şi sumbru, nu trebuie să îndrăzneşti a deschide fereastra, pentru a lăsa să intre aerul proaspăt şi cîntecele populare din stradă. Mai curînd, te vei simţi ca un sălbatic sau o brută („dansînd ca un urs"), incapabil să respiri aerul pur al artei şi obligat, astfel, să te îndrepţi spre un domeniu cultural cu totul diferit.

Dacă tînărul este simbolul formelor populare de exprimare artistică, în timp ce doamna reprezintă artele rafinate, eşecul lor de a comunica sau de a rămîne împreună semnifică o gravă problemă culturală. Fiindu-i refuzat respectul şi acceptul de a face parte din tradiţia noastră artistică, arta populară se vede lipsită de orice îngrijire şi control care ar putea-o face mai atrăgătoare din punct de vedere estetic. Lăsată pradă deformărilor pe care presiunile vieţii (mai ales cele de tip economic, legate de profit) le exercită asupra ei, ea devine robustă, sofisticată tehnic, dar şi brutală, insensibilă. Spre deosebire de ea, arta (ca şi femeia) rafinată este lăsată să moară singură în spiritualitatea ei pură şi sufocantă, aridă, separată de energiile vitale (acea „frumuseţe energică" la Schiller) aparţinînd formelor populare de expresie, tot atît de mult ca şi tînărului din poem.

Din toată această lamentabilă dihotomie culturală între arta autentică, rafinată, şi cultura ilegitimă, populară, pare să se ivească o dilemă estetică inacceptabilă: cea dintre artificialitatea muribundă a artei rafinate şi primitivîsmul dezumanizant al celei populare. O asemenea dilemă şi dihotomie trebuie combătută constant, printr-o critică a ideologiei noastre oficiale cu privire la artă, responsabilă de respingerea legitimităţii estetice a artei populare, considerată ca fiind coruptibilă în plan socio-cultural.

3
FORMĂ ŞI *FUNK*: PROVOCAREA ESTETICĂ A ARTEI POPULARE

I

Arta populară nu a fost atît de populară printre esteticieni şi teoreticienii culturii, cel puţin nu în timpul practicii lor profesionale. Dacă nu complet ignorată, ca ceva nici măcar demn de dispreţ, ea este calomniată, de regulă, ca fiind un reziduu stupid şi lipsit de gust[1]. Denigrarea artei populare sau a culturii de masă (dezbaterile asupra expresiei celei mai potrivite sînt importante şi instructive[2]) pare deosebit de

---

[1] Mă bucur să observ o serie de excepţii de la această atitudine filosofică generală. Demne de menţionat sînt, în special, studiile lui Stanley Cavell, Noël Carroll şi Alexander Nehamas despre film şi televiziune. Vezi, de pildă, Cavell, *The World Viewed* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979); *Pursuits of Happiness* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981); *The Fact of Television*, „Daedalus", 111 (1984), 235-68; Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (Princeton: Princeton University Press, 1988) şi *Mystifying Movies* (New York: Columbia University Press, 1988); şi lucrările lui Nehamas citate în continuare. De asemenea, vezi David Novitz, *Ways of Art Making: The High and the Popular in Art*, „British Journal of Aesthetics", 29 (1989), 213-29.

[2] Termenul „populară" are mult mai multe conotaţii pozitive, în timp ce apelativul „de masă" sugerează un agregat nediferenţiat şi, de regulă, inuman. Pentru mai multe detalii ale acestei dezbateri terminologice, vezi Herbert J. Gans, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* (New York: Basic Books, 1974), 10, de aici înainte abreviată *PH*.

îndreptățită, fiind susținută de intelectuali cu cele mai variate păreri și programe socio-politice. Acesta este, de altfel, unul din rarele cazuri în care membrii opoziției de dreapta și radicalii marxiști își dau mîna și se arată a fi de acord.

Este dificil să te opui unei coaliții atît de puternice de gînditori, pentru a lua apărarea artei populare. Totuși, exact acest lucru constituie scopul capitolului de față, datorită unui întreg șir de motive. Pragmatismul meu deweyan mă face să fiu nu doar critic la adresa esoterismului alienant și pretențiilor totalitare ale artei rafinate, ci și deosebit de sceptic în privința oricărei diviziuni fundamentale și definitive între produsele acestei arte și cele ale culturii populare. În plus, istoria însăși dovedește clar că manifestările de tip popular ale unei culturi (cum ar fi dramele grecești sau cele elisabetane) pot deveni opere clasice într-o perioadă ulterioară. Chiar și în cadrul aceleiași epoci culturale, o anumită operă poate apărea fie ca artă populară, fie ca artă rafinată, în funcție de cum este ea însușită și interpretată de publicul său. În secolul al XIX-lea, în America, Shakespeare era cunoscut deopotrivă ca autor de vodeviluri și de piese de teatru serioase[1].

Întrucît granițele dintre arta rafinată și cea populară sînt departe de a fi clare și necontestate (multe filme, de pildă, par să aparțină ambelor domenii), a discuta despre ele la un mod simplu și general, așa cum o voi face aici, implică multă abstractizare și simplificare filosofică. Însă, de vreme ce condamnarea globală a artei populare se face în astfel de termeni binari și simplificatori, mă simt îndreptățit să îi folosesc tocmai pe aceștia în apărarea ei, deși sper că această apărare va conduce, pînă la urmă, la o disoluție a dihotomiei artă rafinată/artă populară și la o analiză mai subtilă și mai concretă a diferitelor arte și a diverselor forme de apropriere a acestora[2].

---

[1] Vezi Lawrence W. Lewine, *Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), 13-81.

[2] Dacă am fi obligați să definim cei doi termeni ai distincției artă rafinată / artă populară, ar trebui să o facem nu doar cu

Dar cel mai puternic şi mai presant motiv de a lua apărarea artei populare este că ea ne oferă (chiar şi nouă, intelectualilor) prea multe satisfacţii estetice ca să admitem să fie concediată în întregime, ca ceva fără valoare, dezumanizant şi ilegitim din punct de vedere estetic. A o condamna, pur şi simplu, ca fiind pe măsura gustului barbar şi spiritului îngust al maselor needucate şi supuse manipulării înseamnă a ne izola nu doar de restul comunităţii, ci şi de noi înşine. Înseamnă a dispreţui acele lucruri care ne oferă plăcere şi a ne ruşina de această plăcere. Astfel, deşi criticii conservatori şi marxişti ai culturii populare deplîng starea actuală, de fragmentare, a societăţii şi a individului (punînd-o pe seama unor forţe precum modernizarea, industrializarea, secularizarea şi capitalismul), rigida linie de demarcaţie pe care o trasează ei între cultura rafinată şi cea populară nu face decît să reitereze şi să întărească aceeaşi dureroasă diviziune în sînul societăţii – şi chiar la un nivel mai profund, în cadrul propriei noastre fiinţe. Totodată, deşi critica artei populare prin care se contestă legitimitatea acesteia se întreprinde, cel mai adesea, în numele satisfacţiilor noastre de ordin estetic, ea reprezintă de fapt o modalitate de renunţare estetică – una dintre multe altele folosite, de la Platon încoace, de către intelectuali, pentru a-şi subordona energia necontrolată şi forţa de atracţie senzorială pe care o exercită esteticul.

Pentru astfel de motive, chiar dacă sprijinirea artei populare nu înseamnă, totodată, o eliberare socio-culturală a populaţiei dominate care consumă acest tip de artă, ea poate

---

trimitere la obiecte, ci mai ales la moduri de receptare sau consum. Modul „popular" se opune celui „rafinat" prin aceea că este mai aproape de spaţiul experienţei obişnuite şi mai puţin structurat şi modelat prin intermediul şcolarizării şi al standardelor inoculate de sistemul educaţional şi al instituţiilor intelectuale dominante. În limba franceză, arta populară este considerată, în mod similar, prin opoziţie cu *l'art savant*, şi chiar ideea sau conceptul de „artă populară" poate constitui în mare măsură o invenţie intelectuală pentru a crea o distincţie devalorizantă.

însemna, cel puțin, o eliberare a părții dominate din cadrul propriei noastre ființe, oprimată și ea de aceste pretenții exclusiviste ale culturii rafinate. Iar o atare eliberare, care aduce cu sine recunoașterea răului provocat de oprimarea culturală, ar putea oferi atît stimulentul, cît și speranța de realizare a unei reforme sociale mai cuprinzătoare[1].

Există patru factori care îngreunează demersul de apărare a artei populare împotriva acelor formidabile critici venite din partea intelectualilor. În primul rînd, apărarea trebuie să se desfășoare, în mare măsură, pe teritoriul advers, întrucît orice încercare de a întîmpina critica intelectualistă implică o acceptare atît a îndreptățirii pretenției acesteia la răspuns, cît și a termenilor în care este formulată acuzația (termeni în nici un caz neutri). Demersurile de apărare a artei populare sînt rare și din cauza faptului că majoritatea susținătorilor ei nu consideră critica intelectualistă relevantă sau măcar suficient de puternică pentru a merita un răspuns. Aceștia nu simt deloc nevoia să-și apere preferințele împotriva pretențiilor unor intelectuali „închistați", la fel cum nu simt deloc nevoia să își justifice aceste preferințe prin altceva decît satisfacția pe care cultura pop le-o oferă lor și atîtor altora.

A doua dificultate, înrudită de altfel cu prima, este aceea că apărătorii intelectuali ai artei populare tind să fie prea apologetici în privința neajunsurilor ei estetice. Aderînd, într-o manieră necritică, la ideologia estetică a artei rafinate și la critica de pe principii estetice formulată de aceasta la adresa

---

[1] Pierre Bourdieu m-a avertizat asupra faptului că justificarea teoretică a legitimității artei populare nu o face pe aceasta legitimă în spațiul social real. Mai mult decît atît, deoarece o astfel de justificare prezintă riscul de a ne face să ignorăm aspectele sociale ale ilegitimității (contribuind, așadar, la perpetuarea acesteia), ea reprezintă o strategie periculoasă. Răspunsul meu la aceasta este că riscul merită asumat, că polemicile justificante nu implică indiferență față de realitățile sociale și că sprijinirea teoretică, cercetarea empirică și reforma socială efectivă pot și trebuie să fie aplicate, pentru a se obține legitimarea dorită.

culturii populare, ei apără arta populară doar invocînd „circumstanțe scuzabile" ce țin de nevoile sociale și principiile democratice, în loc să argumenteze validitatea ei estetică. Astfel, Herbert Gans, un apărător fervent al culturii populare, admite că aceasta este relativ sărăcăcioasă și inferioară culturii rafinate. Cea din urmă ar oferi „satisfacții mai mari și, poate, mai durabile în timp" datorită creativității ei „inovatoare", „diversității ei de forme", explorării unor profunde „probleme sociale, politice și filosofice" și capacității ei de a fi „receptată la mai multe niveluri"; în timp ce cultura populară este deficientă în privința acestor elemente estetice (*PH* 76-9, 125). Oricum, Gans susține că, întrucît claselor inferioare „le lipsesc acele oportunități socio-economice și educaționale necesare exprimării unei opțiuni pentru cultura rafinată", acestea nu pot fi condamnate pentru a alege și a se bucura de singurele produse culturale pe care sînt capabile să le aprecieze; iar o societate democratică precum a noastră, care nu reușește să le ofere educația și timpul necesar pentru a se bucura de cultura rafinată, „trebuie să le îngăduie crearea unui material cultural care să satisfacă [...] nevoile și criteriile lor reale" (*PH* 128, 129).

Deși admirabil de umanitar, acest demers de apărare a artei populare nu îi va convinge pe cititorii cărții de față. El nu reușește decît să îi scuze pe aceia care nu au educația și răgazul să aprecieze cultura rafinată. Gans arată clar că „este de așteptat ca fiecare să își aleagă materialul cultural potrivit nivelului educației sale [...] și să fie criticat" dacă „va alege ceva aflat sub acest nivel", dar lăudat dacă alege ceva situat deasupra lui (*PH* 126-7). Cultura populară, așadar, este bună doar pentru cei care nu pot mai mult de-atît; nu este ceva care poate unifica, prin intermediul plăcerii și aprecierii estetice, diverse clase sociale și facultăți umane. Nu este de lăudat, ci doar de tolerat – pînă în momentul cînd vom putea oferi suficiente resurse educaționale care „să permită tuturor să opteze pentru sfere culturale mai înalte" (*PH* 128). Astfel de scuze (motivate social) aduse artei populare subminează

demersul autentic al apărării ei, întrucît perpetuează același mit cu privire la abjecta ei puținătate estetică și sprijină același tip de fragmentare în plan social și individual ca și criticii ei.

Un real demers de apărare a artei populare necesită o reabilitare estetică a acesteia, dar un al treilea motiv pentru care acest lucru pare atît de improbabil este faptul că, atunci cînd ne gîndim la arta rafinată, tindem să luăm în considerare numai acele mult-lăudate opere de geniu din cadrul ei – în timp ce arta populară este identificată, de obicei, cu produsele sale cele mai mediocre și mai standardizate. Și totuși, din păcate, există numeroase opere mediocre (sau chiar de proastă calitate) și în cuprinsul artei rafinate; chiar și susținătorii săi cei mai ardenți vor admite acest lucru. Or, așa cum arta rafinată nu este o colecție imaculată de capodopere, la fel – voi argumenta – nici arta populară nu este un spațiu nediferențiat al lipsei de gust, în care nu sînt prezente și nu se exercită nici un fel de criterii estetice. În ambele domenii (distincția dintre ele fiind flexibilă și istorică, mai curînd decît rigidă și intrinsecă) este loc și nevoie de o diferențiere, pe criterii estetice, între reușită și eșec.

În sfîrșit, poate că cea mai gravă problemă este tendința din cadrul discursului intelectual de folosire a noțiunii de „estetic" drept una adecvată exclusiv artei rafinate și stilului sofisticat, de parcă ideea de „estetică populară" ar fi o contradicție în termeni. Această tendință i-a împiedicat pe unii dintre cei care înțeleg nevoia de cultură a clasei populare, și care nu sînt orbi la ideologia pretins „dezinteresată" și „ne-comercială" a culturii rafinate, să recunoască existența unei estetici populare care nu este pe de-a-ntregul dominată și sărăcăcioasă. Cel mai șocant exemplu pentru această regretabilă lipsă de obiectivitate este Pierre Bourdieu, care denunță cu rigurozitate economia ascunsă și interesele mascate ale așa-numitei estetici dezinteresate a culturii rafinate, și totuși rămîne prea vrăjit de mitul pe care îl denunță pentru a recunoaște existența oricărei estetici populare legitime[1].

[1] Vezi Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press,

Trebuie să admitem faptul că noțiunea de „estetic" a apărut în cadrul discursului intelectual și a fost aplicată, cel mai adesea, artei rafinate și modalității celei mai subtile de apreciere a naturii. Dar aplicabilitatea sa nu mai este astăzi atît de restrînsă. Să ne gîndim, de pildă, doar la multiplele școli de modă și saloane cosmetice denumite „instituții estetice" și al căror personal este alcătuit din „esteticieni". În plus, atribute estetice tradiționale, precum „grație", „eleganță", „unitate" și „stil", sînt aplicate în mod curent și fără echivoc produselor artei populare. Nimeni nu cunoaște mai bine decît Bourdieu miza socio-politică uriașă a unor termeni clasificanți atît de apreciați precum „artă" și „estetică", astfel încît este surprinzător și supărător faptul că el îi cedează fără probleme domeniului exclusivist al culturii rafinate. De aceea, este cu atît mai necesar să îi recuperăm de sub această dominație monopolistă, printr-o susținere a legitimității estetice a artei populare.

Pentru a oferi o atare susținere, voi respinge acuzațiile majore aduse, în plan estetic, artei populare; și cum nu pot pretinde să mă refer la întregul domeniu al acesteia, mă voi concentra mai ales asupra muzicii rock și în special a genului funk, inspirat din cultura afro-americană. Studiul meu se va îngusta (dar și concretiza) încă mai mult în capitolul următor, care este dedicat esteticii muzicii rap și analizei uneia dintre piesele sale. Împreună, aceste două capitole sînt

---

1984), 4, 32, 41, 57, de aici înainte abreviată *D.* Roger Taylor comite o eroare similară, concluzionînd că, atîta timp cît conceptul nostru de artă a fost creat și folosit pentru a sluji o elită aristocratică opresivă, înseamnă că trebuie cedat pentru totdeauna forțelor elitiste și, ca atare, rămîne în mod necesar un dușman al poporului. La Taylor mai apare și o interesantă inversiune a criticii standard (că arta rafinată este coruptă de către cultura populară), el susținînd, în schimb, că însăși ideea de artă, datorită caracterului său elitist și invariabil, exercită o „influență nefastă asupra culturii populare" (vezi Roger Taylor, *Art, an Enemy of the People* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1978), mai ales pp. 40-58, 89-155).

menite a demonstra, printr-o îmbinare de argumente generale şi analize concrete, faptul că arta populară nu doar poate satisface criteriile cele mai importante ale tradiţiei noastre estetice, dar are şi forţa de a îmbogăţi şi remodela concepţia estetică tradiţională, eliberînd-o de asocierea constrîngătoare cu privilegiul de clasă, neimplicarea socio-politică şi refuzul ascetic al vieţii. Dar, înainte de a întreprinde apărarea de pe principii estetice a artei populare, trebuie luată în considerare o problemă de ordin general.

II

Întrucît unele dintre acuzaţiile cele mai grave aduse artei populare se referă nu la statutul ei estetic, ci la influenţa ei negativă în plan socio-cultural şi politic, s-ar putea obiecta că demersul de apărare a artei populare din punct de vedere estetic ar contribui prea puţin la legitimarea acesteia. Deşi nu am nici o intenţie de a minimaliza efectele socio-politice ale artei populare, consider că obiecţia de mai sus poate fi combătută prin ideea că acestea sînt strîns legate (şi în mare măsură condiţionate) de presupusele ei neajunsuri în plan estetic. Acest răspuns nu ar trebui să surprindă şi nici să fie interpretat drept o reducţie formalistă a socio-politicului la estetic, o dată ce recunoaştem faptul că preferinţele noastre estetice sînt şi ele un produs cultural, influenţat social şi politic. Putem observa felul cum acele critici mai generale la adresa artei populare se bazează pe dimensiunea estetică doar printr-o analiză a listei acuzaţiilor socio-culturale şi politice alcătuite de Herbert Gans; el le împarte pe acestea în două categorii.

Prima categorie priveşte „caracterul negativ intrinsec al creaţiilor culturale populare" – mai precis, faptul că ele sînt produse în cadrul unei industrii comerciale la scară largă, doar „pentru profit", şi „impuse din afară" unor „consumatori inevitabil pasivi" (*PH* 19-20). Dar în spatele şi chiar la baza acestor acuzaţii de comercialism şi impunere

manipulantă stau niște plîngeri efectiv de ordin estetic. Acuzația nu este, pur și simplu, că arta populară aduce profit (pentru că la fel face și arta rafinată), ci se referă la faptul că, pentru a fi profitabilă, „ea trebuie să creeze un produs omogen și standardizat, care să atragă un public larg" (*PH* 20), sacrificînd, astfel, idealurile estetice de exprimare artistică personală, pentru a fi pe gustul masei. Or, aceasta reprezintă o acuzație de ordin estetic la adresa creativității, originalității și autonomiei artistice ale artei populare.

În mod similar, nu se poate ca simpla folosire a unor tehnologii industriale să facă din arta populară ceva indezirabil, de vreme ce și artele muzicale, literare și plastice din cadrul culturii rafinate uzează de ele. Și în acest caz, acuzația este una fundamental estetică – și anume, că industrializarea conduce la standardizarea tehnicilor și la uniformizarea produselor, înăbușind libera exprimare a artistului și limitînd drastic opțiunea estetică a publicului. Artistul este, astfel, redus, de la ipostaza de creator independent, la cea de lucrător angajat într-un proces complex de asamblare; iar publicul se vede obligat să accepte ceva ce nu îl satisface cu adevărat, doar pentru că este determinat să considere acest ceva ca fiind satisfăcător și pentru că, practic, nu există altceva pe piață. În sfîrșit, acuzația lui Dwight Macdonald, că o „cultură de masă este impusă din exterior"[1], nu s-ar putea referi doar la îndoctrinarea culturală, deoarece însăși cultura rafinată a fost dintotdeauna impusă în acest fel (de către stat, biserică, academie sau sanctuarele comunității artistice). Adevărata plîngere este, în acest caz, că impunerea nu se justifică, întrucît produsele impuse sînt fără valoare – adică tot o reclamație de ordin estetic.

---

[1] Dwight Macdonald, *A Theory of Mass Culture*, în Bernard Rosenberg și David M. White (ed.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (Glencoe, Ill.: Free Press, 1957), 60. Referința din Gans, *PH*, la „consumatorii pasivi" (citat anterior) este din același fragment al lui Macdonald.

A doua categorie de acuzații aduse artei populare în plan socio-cultural are în vedere „efectele ei negative asupra culturii rafinate" (*PH* 19). Gans vede aici doar două critici fundamentale: „că, de fapt, cultura populară împrumută conținut de la cultura rafinată, pentru ca apoi să îl devalorizeze; și că, oferind avantaje financiare, cultura populară îi poate descuraja pe eventualii creatori din sfera culturii rafinate, diminuînd astfel calitatea acesteia" (*PH* 27). Iarăși, deși nu se referă, în mod expres, la valoarea estetică a artei populare, astfel de acuzații implică și se bazează pe negarea acesteia. Întrucît admite inferioritatea estetică a artei populare, Gans nu poate răspunde la aceste acuzații decît spunînd că împrumuturile (realizate de arta populară de la cea rafinată – n.tr.) nu au determinat, practic, o „devalorizare generală a culturii rafinate *per se*, ori în ceea ce privește vitalitatea ei" și că piața de livrare a artei rafinate este prea restrînsă ca să poată recompensa pe toți acei potențiali creatori, atrași de avantajele financiare ale artei populare (*PH* 28-9). Argumentul fundamental al lui Gans, aici și în general, este că trebuie tolerată cultura populară, atîta timp cît ea „nu constituie o amenințare reală la adresa culturii rafinate și a creatorilor din sfera ei" (*PH* 51). Această afirmație suspectă neagă forța culturii populare și consideră reacția violentă a culturii rafinate drept o fantasmă paranoică. Acuzațiilor lui Gans li s-ar putea răspunde într-o manieră mai radicală, punînd sub semnul întrebării presupunerile de ordin estetic pe care se întemeiază acestea. Am putea admite, chiar, că arta populară împrumută din tematica și creatorii culturii rafinate, diminuînd forța acesteia, și să susținem, totuși, că ea compensează acest lucru prin propriul său merit estetic.

Trebuie să conștientizăm, în primul rînd, faptul că nu este nimic rău în a împrumuta conținut din altă parte. Însuși conținutul artelor din sfera culturii rafinate a fost, dintotdeauna, împrumutat – și foarte adesea din surse populare[1]. Acest lucru

[1] Să ne gîndim, de pildă, la cît de preocupată a fost pictura impresionistă și post-impresionistă să descrie distracțiile populare:

evidențiază cel mai bine rețeaua de întrepătrunderi care îmbogățește o tradiție culturală. Doar că arta rafinată este îndreptățită să împrumute, datorită meritului estetic al operelor ei, pe cînd arta populară se presupune a nu avea un astfel de merit. În mod similar, acuzația că arta populară ar secătui talentul creativ al artei rafinate (atrăgîndu-i pe eventualii creatori din sfera acesteia – n.tr.) derivă din premisa că acest talent reorientat nu este bine plasat, de vreme ce arta populară – comparativ cu cea rafinată – nu are valoare estetică sau de alt tip.

Aceeași presupusă lipsă de valoare estetică stă și la baza celei de-a treia categorii de obiecții socio-culturale aduse artei populare – cele referitoare la „efectele ei negative asupra publicului culturii populare" (*PH* 19). Sînt menționate trei astfel de efecte: „Cultura populară este destructivă în plan emoțional, deoarece produce satisfacții false [...], în plan intelectual, deoarece are un conținut împopoțonat și escapist care inhibă capacitatea omului de a face față realității; și [...] în plan cultural, deoarece diminuează posibilitățile de participare la cultura rafinată" (*PH* 30). Toate aceste critici, respinse de Gans ca nesusținute de suficiente dovezi empirice, se întemeiază, clar, pe presupunerea că arta populară este sărăcăcioasă estetic. Acuzația referitoare la faptul că ea ar oferi satisfacții false implică incapacitatea de a produce o autentică plăcere estetică. Nu poate să însemne că satisfacția respectivă este un gen de surogat sublimat al unor plăceri mai directe și mai primare, căci o atare critică s-ar potrivi mai bine plăcerilor sofisticate oferite de arta rafinată.

---

cabarete, carnavaluri, dansuri etc. Chiar și un modernist atît de auster ca Mondrian insistă asupra a ceea ce împrumută din arta populară, în lucrări ca *Broadway Boogie Woogie*. De fapt, se poate argumenta într-o manieră convingătoare că avangarda modernistă s-a bazat în mare măsură pe cultura populară, în gestul său de distanțare față de academism. Vezi Thomas Crow, *Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*, în B. Buchlosh, S. Guilbaut și S. Solkin (ed.), *Modernism and Modernity* (Nova Scotia: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983), 215-64.

În mod analog, pretenția că arta populară ne poate încînta doar cu un conținut escapist presupune incapacitatea sa de a impresiona prin forme semnificative și materiale realiste. Iar acuzația că arta populară distruge intelectul și afectează gustul nostru pentru cultura autentică implică faptul că ea nu deține nimic subtil, care ar putea stimula sau recompensa atenția noastră intelectuală și estetică îndreptată asupra ei. Toate aceste presupuneri referitoare la caracterul estetic intrinsec negativ al artei populare pot fi combătute.

În sfîrșit, cea de-a patra categorie de obiecții „non-estetice" se adresează culturii populare în ceea ce privește „efectele ei negative asupra societății" – și anume că „nu doar reduce nivelul de cultură – sau de civilizație – al societății, ci și încurajează totalitarismul, prin crearea unui public pasiv, extrem de vulnerabil față de tehnicile de convingere în masă" (*PH* 19). Gans se opune primei acuzații evocînd, în principal, lipsa dovezilor empirice care să o susțină și argumentînd că, cel puțin potrivit statisticilor referitoare la consum, de la apariția artei populare de tip mass-media, s-a înregistrat o creștere a interesului față de cultura rafinată – probabil datorită educației îmbunătățite (*PH* 45). Dar el insistă, apoi, în a spune că libertatea și plăcerile populației sînt mai importante decît „nivelul de cultură" ca atare (*per se*), „că nivelul general al preferințelor unei societăți nu este un criteriu atît de semnificativ în ceea ce privește calitatea acesteia pe cît este bunăstarea membrilor ei" (*PH* 130). Referitor la a doua obiecție, Gans neagă faptul că ar sta în puterea culturii populare să promoveze o dictatură sau că ar ține de datoria ei „să fie un bastion de apărare împotriva unor astfel de pericole precum totalitarismul". Ambele respingeri sînt discutabile, la fel ca și presupunerea conexă a lui Gans că mass-media nu face decît să răspundă opiniei publice, realizînd, cel mult, „întărirea tendințelor sociale deja existente" și nicidecum „modelarea sau transformarea lor" (*PH* 46-7)[1].

[1] Todd Gitlin, luînd o poziție de mijloc între cele două extreme – manipulare, respectiv transparență ingenuă –, arată în

Dacă răspunsul lui Gans ni se pare inadecvat, putem găsi şi de această dată un altul – anume, denunţînd şi combătînd presupunerile de ordin estetic aflate la baza celor două acuzaţii. Ideea că nivelul de cultură al unei societăţi este, probabil, diminuat de prezenţa culturii populare (mai degrabă decît ridicat şi îmbogăţit prin introducerea unei varietăţi culturale şi estetice) implică, pur şi simplu, prejudecata că produsele culturii populare au, invariabil şi în mod esenţial, o valoare estetică negativă, determinînd, astfel, în chip necesar, o „diminuare [...] a nivelului cultural şi a gusturilor dintr-o societate luată ca întreg" (*PH* 43-4). Dar de ce să acceptăm această presupunere, cu atît mai mult cu cît recunoaştem tradiţionala lipsă de obiectivitate (de tip intelectualist) ce stă la baza ei?

În al doilea rînd, a obiecta că arta populară sprijină conformismul totalitar, întrucît solicită o receptare pasivă, non-intelectuală, înseamnă, iarăşi, să presupunem că ea nu poate *nici* inspira, *nici* recompensa vreo apreciere de ordin estetic (dincolo de o atitudine pasivă, complet necritică şi stupidă). Obiecţia ar fi combătută într-un mod eficient dacă s-ar arăta că o atare artă poate fi nu doar stimulantă intelectual, ci şi extrem de critică la adresa „tendinţelor sociale existente". Prezentarea pe care o voi face, în următorul capitol, muzicii rap va constitui o încercare de a arăta acest lucru şi de a scoate la iveală şi alte trăsături estetice ale artei populare, a căror existenţă a fost respinsă categoric de criticii culturii de masă. Pentru a pregăti, însă, aducerea la îndeplinire a acestei sarcini, ar trebui mai întîi ca, după ce am arătat că acuzaţiile aduse artei populare de pe poziţii aparent non-estetice se bazează, în mare măsură, tot pe criterii estetice, să investighez aceste acuzaţii mai îndeaproape.

---

mod corect că, deşi mass-media nu poate (din motive comerciale) să ignore atitudinile existente, ea le poate modela, orienta şi chiar transforma (ceea ce şi face). Vezi Todd Gitlin, *Television's Screens: Hegemony in Transition*, în Donald Lazere (ed.), *American Media and Mass Culture: Left Perspectives* (Berkeley: University of California Press, 1987), 240-65.

Nu înseamnă că, luînd apărarea artei populare împotriva acestor obiecţii, voi încerca să îi atribui un profil estetic imaculat. Recunosc faptul că produsele artei populare sînt deseori mizerabile din punct de vedere estetic şi jalnic de neatrăgătoare; admit, de asemenea, că efectele lor sociale pot fi foarte dăunătoare, mai ales dacă sînt receptate în mod pasiv şi neselectiv. Ceea ce contest sînt argumentele filosofice aduse în sprijinul ideii că arta populară este întotdeauna şi în chip necesar un total eşec estetic, inferioară şi inadecvată prin însăşi constituţia ei, că (în termenii lui Dwight Macdonald) „există raţiuni teoretice care arată că această cultură a maselor nu este şi nu poate fi vreodată de vreun folos"[1].

În disputa referitoare la arta populară, demersul meu de apărare a acesteia trebuie localizat între doi poli: cel al pesimismului critic (de întîlnit la elitiştii din cadrul culturii rafinate, dar şi la reprezentanţii şi discipolii Şcolii marxiste de la Frankfurt) şi optimismul apologetic (ilustrat de Asociaţia pentru Cultura Populară şi de revista acesteia). Dacă cei de la primul pol denunţă arta populară într-un stil aproape terorist, ca pe o manipulare maniacală lipsită de orice merit estetic sau social, ceilalţi o îmbrăţişează, cu optimism ingenuu, drept expresia liberă a ceea ce este mai bun în existenţa şi ideologia americane – optimism care ar putea fi privit şi ca cel mai cinic pesimism. Poziţia mea intermediară este un *meliorism* ce recunoaşte lipsurile şi abuzurile artei populare, dar şi meritele şi potenţialul acesteia. El susţine că arta populară *ar trebui* îmbunătăţită, pentru că lasă mult de dorit, şi că *poate fi* îmbunătăţită, pentru că este pasibilă de a atinge o reală valoare estetică şi de a sluji la îndeplinirea unor importante scopuri sociale, ceea ce şi face adesea. Această poziţie accentuează faptul că arta populară merită o deosebită atenţie din punct de vedere estetic, de vreme ce a o considera nedemnă de aceasta ar însemna să lăsăm evaluarea şi viitorul ei pe seama presiunilor financiare ale pieţei. Scopul mai îndepărtat al

[1] Macdonald, *Theory of Mass Culture*, 69.

meliorismului este să reorienteze atenţia, de la critici sau apologii generale, către probleme şi îmbunătăţiri concrete. Dar, pentru moment, argumentele filosofice de ordin general prin care se susţine lipsa de valoare estetică a artei populare sînt prea influente pentru a fi lăsate fără răspuns. Ele sînt totodată diverse şi conexe, astfel că, abordîndu-le, în cele ce urmează, sub forma unei liste de şase obiecţii fundamentale, risc o anume simplificare sau o repetiţie.

III

(1) Poate că plîngerea fundamentală îndreptată împotriva artei populare este că aceasta pur şi simplu nu oferă nici o satisfacţie estetică reală. Firește, pînă şi criticii cei mai ostili cunosc faptul că cinematografia distrează milioane de oameni şi că muzica rock face publicul să danseze şi să vibreze de plăcere. Dar astfel de lucruri evidente şi inconvenabile (pentru critici) sînt trecute graţios cu vederea, pe motiv că nu sînt plăceri autentice. Toate satisfacţiile, senzaţiile şi experienţele prilejuite de arta populară sînt etichetate ca false şi amăgitoare, pe cînd arta rafinată se consideră că oferă ceva autentic.

Leo Lowenthal, de exemplu, discută „diferenţele dintre cultura populară şi arta adevărată" în termenii diferenţei „dintre falsa satisfacţie şi experienţa autentică", iar Clement Greenberg, de asemenea, condamnă artele populare (pe care le etichetează, peiorativ, drept „kitsch") pentru faptul că ar oferi doar „experienţe-surogat şi false impresii"[1]. Adorno, care critică, la rîndul său, satisfacţiile „inconsistente" (*washed-out)* şi „false" prilejuite de arta populară, arată că numai „întrucît maselor de oameni le este refuzată adevărata distracţie, acestea, din resentiment, se bucură de

[1] Leo Lowenthal, *Historical Perspectives of Popular Culture*, în Rosenberg şi White (ed.), *Mass Culture,* 51; şi Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch, ibid.*, 102.

surogatele care le sînt la îndemînă [...] din arta şi distracţiile inferioare"[1]. În plus, critici precum Bernard Rosenberg şi Ernest van den Haag insistă în a susţine că pseudo-plăcerile şi „satisfacţiile-surogat" ale „industriei distracţiilor" ne împiedică de la a dobîndi „orice experienţă cu adevărat împlinitoare", deoarece „diversiunea" pe care o provoacă ele „ne distrage de la trăirea şi satisfacţia reale"[2].

Un scrutin al acestor citate va arăta că zelul lor de a despuia arta populară de orice element pozitiv, precum plăcerea, i-a făcut pe critici să nege nu doar autenticitatea *estetică* a experienţelor şi bucuriilor pe care ea le oferă, ci şi realitatea acestora ca atare. Pe scurt, învinuirea de falsitate (o strategie plină de aroganţă intelectualistă) implică faptul că elita culturală are puterea nu doar de a determina limitele legitimităţii estetice, contrar discernămîntului popular, ci şi de a legifera ce merită a fi numit experienţă sau plăcere reală, contrar dovezilor empirice. Totuşi, cum s-ar putea justifica o astfel de pretenţie radicală? Ea, de fapt, nici nu este dovedită, ci se bazează pe autoritatea susţinătorilor ei şi pe absenţa, practic, a oricărei opoziţii. În mod explicabil, nu este criticată nici de către intelectuali – pe care îi flatează –, nici de către non-intelectuali – care nu au puterea sau interesul de a o contesta şi care, de regulă, o ignoră, pur şi simplu, ca pe o serie de „prostii abstracte" fără efecte practice asupra existenţei lor.

Dar ce anume se înţelege, de fapt, prin afirmaţia că „satisfacţiile oferite de cultura populară sînt false" şi ce argumente se aduc în sprijinul ei?[3] Este ea mai mult decît un gest retoric – de a respinge legitimitatea şi valoarea acestor satisfacţii prin contestarea realităţii lor? Poate că cea mai

---

[1] Vezi T. W. Adorno, *Minima Moralia* (Londra: Verso, 1978), 202 şi *Aesthetic Theory* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1984), 340, de aici înainte abreviată *AT*.

[2] Bernard Rosenberg, *Mass Culture in America*, în Rosenberg şi White (ed.), *Mass Culture*, 9; şi Ernest van den Haag, *Of Happiness and of Despair We Have No Mesure*, *ibid.*, 533-4.

[3] Van den Haag, *Of Happiness*, 531.

directă interpretare şi justificare a acuzaţiei de falsitate este că presupusele satisfacţii ale artei populare nu sînt reale pentru că nu le simţim, niciodată, în profunzimea fiinţei noastre; că sînt false pentru că nu reprezintă decît nişte simple „senzaţii false" şi „inconsistente" (*washed-out).* Însă experienţa prilejuită de muzica rock – atît de intens acaparantă şi de puternică uneori încît seamănă cu extazul spiritual – contrazice, fără îndoială, o astfel de acuzaţie. Pînă şi criticii cei mai severi ai muzicii rock recunosc efectele uimitor de reale şi ameţitoarele satisfacţii din cadrul unei astfel de experienţe şi deplîng, totodată, cumplitele ei consecinţe în plan educativ şi exploatarea ei comercială. Iritat de puterea inegalabilă a muzicii rock de a angaja şi transmite simţămintele şi experienţele tineretului de astăzi, Allan Bloom o califică drept un „fenomen golănesc" (*gutter-phenomenon*). Locul acestei muzici este pe maidan (în mocirlă, *in gutter*), nu pentru că nu ar reuşi să se facă plăcută, ci pentru că intensa plăcere pe care o oferă tineretului „îl împiedică pe acesta de a mai fi în relaţii bune cu arta şi gîndirea care dau substanţă educaţiei de tip liberal" – pe care Bloom o concepe în termeni extrem de tradiţionalişti şi intelectualişti[1].

Înspăimîntător de reale prin intensitatea lor şi prin atracţia pe care o exercită, satisfacţiile oferite de arta populară mai sînt considerate ca false şi într-un alt sens, acela al caracterului lor efemer. Ele nu pot fi 'reale' pentru că sînt trecătoare. „Ne distrează, temporar [...], dar nu ne satisfac". „Ceea ce consumi te poate încînta pe moment; [...] în clipa următoare, te va lăsa iarăşi nesatisfăcut"[2]. Un atare argument nu poate rezista, desigur, analizei. În primul rînd, este pur şi simplu eronat din punct de vedere logic să deduci irealitatea unui lucru din caracterul său efemer. Acest tip de *non sequitur* poate părea convingător nu doar datorită impresionantei sale

---

[1] Vezi Allan Bloom, *The Closing of the American Mind* (New York: Simon and Schuster, 1987), 76, 79.

[2] Citatele sînt, respectiv, din van den Haag, *Of Happiness*, 534 şi Rosenberg, *Mass Culture*, 9-10.

genealogii filosofice (începînd cu Parmenide), ci şi pentru că slujeşte unui la fel de puternic interes psihologic – profunda noastră nevoie de stabilitate, prost înţeleasă, de obicei, ca solicitînd certitudinea unei totale permanenţe. Însă, în ciuda faptului că are sprijinul unor asemenea prejudecăţi adînc statornicite, inferenţa este evident greşită. Ceea ce există doar pentru un timp există, totuşi, cu adevărat – iar o satisfacţie temporară este, fără îndoială, o satisfacţie.

Mai mult decît atît, argumentul că trecerea implică falsitate – că satisfacţiile nu sînt reale, ci nonautentice dacă, în urma lor, mai avem nevoie de altele – nu poate sluji la discreditarea artei populare prin comparaţie cu cea rafinată. Dacă îl acceptăm, acest argument ar fi la fel de valabil şi în ceea ce priveşte satisfacţiile artei rafinate. Căci, sîntem vreodată satisfăcuţi pentru totdeauna (sau măcar pentru un timp îndelungat) de lectura unui singur sonet sau de contemplarea cîtorva tablouri? Iar faptul că aceste plăceri trec implică, oare, faptul că sînt nonautentice? Nicidecum, întrucît una dintre calităţile plăcerii estetice autentice este aceea că, deşi ne satisface, ea stimulează totodată dorinţa noastră de a avea mai multe astfel de plăceri. Dacă plăcerea estetică pe care ţi-o prilejuieşte un obiect nu suscită dorinţa ta de mai mult, probabil că nu ai fost deloc încîntat[1]. Într-adevăr, toată

[1] Dacă mulţi pretind a fi pe deplin satisfăcuţi de un concert de muzică clasică la care merg o dată pe lună, este probabil deoarece acesta nu le place cu adevărat. Pentru mulţi oameni activi, este aproape la fel de neplăcut (fizic vorbind) faptul de a fi obligaţi să stea aşezaţi, în atmosfera de imobilitate sufocantă a sălii de concert, pe cît este cel de a fi siliţi să mărşăluiască fără răgaz sau să stea în picioare pe pardoseala rigidă a muzeelor, încercînd să evite ciocnirile cu alţi vizitatori sau privirile insistente ale supraveghetorilor. Mai degrabă putem vorbi despre „senzaţii prefăcute" şi satisfacţii false în cazul unor astfel de „plăceri" chinuitoare din sfera culturii rafinate (care trebuie experimentate, de dragul statutului cultural, chiar dacă nu sînt înţelese şi nici gustate), decît în cazul distracţiilor pe care le oferă arta populară.

problema referitoare la durabilitatea în timp a satisfacției trebuie pusă sub semnul întrebării. Pare, în orice caz, prea teologică și oarecum ca de pe altă lume. În lumea noastră de continuă schimbare și dorință neostoită, nu există satisfacții care să fie permanente, iar regimul de trecere a plăcerii și dorinței de mai mult nu sfîrșește decît în moarte.

O altă acuzație frecventă legată de caracterul efemer al artei populare se referă nu la durata scurtă a satisfacțiilor oferite de către aceasta, ci la perioada limitată de timp în care ea poate să ofere satisfacții. Operele de artă populară nu rezistă la testul timpului. Ele se pot afla în topul preferințelor vreme de un sezon, dar își pierd repede capacitatea de a ne distra și cad în uitare; astfel încît șarmul și plăcerile oferite de ele se dovedesc a fi, în cele din urmă, iluzorii. Arta rafinată, pe de altă parte, își menține forța de a încînta. Operele lui Homer și dramele Greciei antice, ni se spune adesea, demonstrează legitimitatea plăcerii pe care o oferă de-a lungul secolelor. Nimic din arta populară nu se compară cu această istorie durabilă, nici măcar creațiile cinematografiei clasice sau „șlagărele" (*the golden oldies*) din muzica pop.

Dar, chiar dacă admitem toate acestea, argumentul rămîne unul defectuos. În primul rînd, este prea devreme pentru a concluziona că nici una din operele clasice de artă populară nu va supraviețui ca obiect estetic. Dimpotrivă, este mai ușor de crezut că unele vor supraviețui decît că mulți oameni îl mai citesc încă pe Homer din plăcere. În plus, să nu uităm motivele de ordin socio-cultural și instituțional care stau la baza durabilității în timp a plăcerilor oferite de operele clasice de artă rafinată. Educația și alternativele disponibile joacă un rol enorm – dar adesea trecut cu vederea – în determinarea acelor obiecte care ne provoacă satisfacție. Ne place, în mare măsură, ceea ce am fost educați și influențați să ne placă sau ceea ce ne permite situația noastră. Întrucît operele clasice au fost îndelung și sistematic

---

Ceea ce nu înseamnă, firește, să negăm faptul că arta rafinată poate prilejui satisfacții neprețuite și deosebit de intense.

difuzate, iar aprecierea lor riguros inoculată, prin intermediul puternicelor instituții de învățămînt –, în timp ce pentru răspîndirea și păstrarea operelor de artă populară nu a existat (cel puțin pînă în epoca mijloacelor mass-media) un astfel de cadru organizat și eficient, nu ar trebui să ne mire faptul că primele au reținut mai mult atenția publicului și, deci, au supraviețuit ca surse de plăcere estetică.

Criticii artei populare țin să arate că cei care urmăresc programele TV nu sînt cu adevărat încîntați, dar că acestea „le plac", totuși, din lipsa altora mai bune pe celelalte canale; și că, în genere, consumatorul de artă populară este asemeni „prizonierului care își iubește celula în care se află, pentru că nu i-a mai rămas nimic altceva de iubit"[1]. Însă acest argument – al lipsei de alternative – se poate întoarce și împotriva „eternei" satisfacții oferite de opera lui Homer, care astăzi este atît de neglijabilă, încît pare aproape la fel de mitică pe cît sînt zeii și eroii pe care îi prezintă. Și datorită faptului că mass-media oferă, acum, un sistem alternativ de răspîndire și educație, elogierea exclusivă a operelor clasice (inculcată de sistemul tradițional scolastic) a început să fie subminată, la scară largă, de interesul față de artele populare. Repet, aceasta nu înseamnă că operele clasice de artă rafinată nu mai merită atenția noastră sau că nu ne mai oferă satisfacții; este vorba doar de o respingere a monopolului lor tradițional asupra sferei legitime de interes estetic.

Argumentul că arta populară este falsă din cauza caracterului său efemer mai este deficitar și în altă privință: el trece cu vederea faptul că multe din marile opere clasice de artă rafinată au fost, la început, produse și receptate ca artă populară. Dramele grecești erau o afacere foarte popu-

[1] T. W. Adorno, *On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening*, în Andrew Arato și Eike Gebhardt (ed.), *The Essential Frankfurt School Reader* (New York: Continuum, 1987), 280. Același argument fundamental, de condiționare coercitivă, este oferit de Dwight Macdonald, *Mass Cult and Midcult*, în *Against the American Grain* (New York: Random House, 1962), 9-10 și de Donald Lazere, *Media and Manipulation*, în Lazere (ed.), *American Media*, 31.

lară şi nesofisticată, la fel ca şi teatrul elisabetan; iar multe dintre romanele atît de respectate astăzi (cum ar fi *La răscruce de vînturi*) erau, cîndva, condamnate drept produse comerciale de scandal – la fel ca şi filmele, televiziunea şi muzica rock, în timpuri mai recente. A nega supravieţuirea în timp a operelor de artă populară, prin ignorarea, pur şi simplu, a originilor populare ale celorlalte (care dăinuie), este mai mult decît o eroare inocentă. Este o exploatare şi o deposedare a resurselor culturale ale majorităţii dominate de către o elită dominantă. Căci, atîta timp cît aceste opere (aparţinînd cîndva culturii populare – n.tr.) sînt reclasificate, exclusivist, ca artă rafinată, modul lor de receptare este reformulat astfel încît o receptare populară a lor să fie dezaprobată şi înlăturată, ele fiind rezervate, aşadar, pentru delectarea mai sofisticată a elitei culturale.

În sfîrşit, chiar dacă acceptăm că operele de artă populară sînt trecătoare, iar capacitatea lor de a oferi satisfacţii relativ scurtă, acest lucru nu anulează nici valoarea lor, nici autenticitatea satisfacţiilor oferite de ele. A susţine contrariul înseamnă a echivala orice plăcere şi valoare cu permanenţa în timp. Însă există valoare în lucrurile trecătoare – şi uneori aceasta constă tocmai în caracterul lor trecător. Întîlnirile scurte pot fi, uneori, mai plăcute şi mai de calitate decît relaţiile de lungă durată. Respingerea valorii a ceea ce este efemer reprezintă, mai curînd, o prejudecată constantă a culturii noastre intelectualiste – una folositoare, poate, timpurilor mai vechi, în care supravieţuirea era atît de nesigură, încît atenţia şi valoarea trebuiau localizate în ceea ce era mai durabil. Însă ea rămîne, totuşi, o prejudecată, care diminuează şi distruge plăcerile noastre. Astfel, ea obstrucţionează o modalitate semnificativă de clădire a unei vieţi care să ofere în mod constant satisfacţii. Deoarece, o dată înlăturate plăcerile efemere (ca relativ lipsite de valoare şi nemeritînd atenţie), nici nu ne mai gîndim serios la cum ar putea fi ele dobîndite, repetate şi integrate vieţii. Prin urmare, aceste plăceri şi efectele lor – uneori explozive – asupra

existenței sînt lăsate, în mod periculos, pe seama capriciilor soartei, dorințelor oarbe și presiunilor din partea publicității.

Satisfacțiile oferite de arta populară au mai fost cenzurate drept false (nonautentice) și într-un alt sens: ca simple substitute ale unor plăceri mai primare sau mai reale. Adorno, care pe drept cuvînt protestează împotriva condițiilor sociale ce ne refuză orice „satisfacție reală în sfera experiențelor senzoriale imediate", se plînge că arta populară furnizează surogate pentru astfel de plăceri, ca o formă de refugiu narcotic. „Întrucît maselor le este refuzată adevărata distracție, acestea, din resentiment, se bucură de surogatele care le sînt la îndemînă" (*AT* 19, 340). Totuși, după cum Adorno trebuie să admită, nici plăcerile oferite de arta rafinată nu sînt mai puțin mediatizate și rupte de existența curentă; astfel încît și ele pot sluji drept refugii.

Dar, tot atît de des, acuzația oferirii de surogate localizează satisfacțiile autentice în sfera celor ultime și nu a celor imediate, într-o satisfacție elaborată și, așadar, mai complexă. Comparînd explicit arta populară cu masturbarea – ca prilejuind o simplă eliberare de tensiuni, mai curînd decît o plăcere reală –, van den Haag o condamnă pentru faptul că ne îndoapă cu „satisfacții-surogat" ce secătuiesc individul de energie și „îl fac incapabil de orice satisfacții reale" sau „ultime"[1]. Într-un stil similar, de insinuări lascive, Allan Bloom deduce nonautenticitatea plăcerilor oferite de rock din asocierea acestora cu o plăcere sexuală neamînată și deviantă: „Muzica rock provoacă extazul prematur" al copiilor și adolescenților, „ca și cum ei ar fi gata să obțină satisfacția finală, deplină"[2].

Cu siguranță, amînarea și rezistența sporesc satisfacția, dar unde este, totuși, de găsit satisfacția „deplină" și „finală"? Puțin probabil că în această lume – unde dorința nu cunoaște limite. Satisfacția autentică este, mai curînd, aruncată într-un domeniu transcendent: pentru Bloom – tărîmul Ideilor

[1] Van den Haag, *Of Happiness*, 533, 534.

[2] Bloom, *Closing of the American Mind*, 77, 80.

platoniciene, pentru Adorno – utopia marxistă, iar pentru van den Haag – spațiul creștin de dincolo de moarte. Singurele plăceri pe care ei par a fi dispuși să le legitimeze sînt cele pe care nu le putem atinge, cel puțin nu în această lume. Nici chiar plăcerile estetice oferite de arta rafinată nu sînt scutite de critica lor. „Într-o lume falsă" – declară cu amărăciune Adorno – „orice *hedone* este falsă. Acest lucru este valabil și pentru plăcerea estetică". Iar van den Haag rostește, sumbru, același mesaj pesimist: „Cît despre plăcerile acestei vieți, ele nu merită a fi căutate"[1]. Așadar, după cum sugeram mai devreme, obiecția că arta populară oferă false plăceri nu este atît o promovare a celor autentice, cît o respingere mascată a oricărei plăceri lumești, o strategie adoptată de minți sceptice, care se tem că plăcerea ar putea constitui o abatere periculoasă de la țelurile lor transcendente sau pur și simplu o incomodă amenințare la adresa ethos-ului lor fundamental ascetic.

Încă două argumente mai sînt aduse, uneori, în sprijinul ideii de falsitate a satisfacțiilor oferite de arta populară. Primul susține că, întrucît „experiența autentică [...] presupune o participare plină de eforturi", arta populară nu poate oferi nici o astfel de „experiență cu adevărat satisfăcătoare". Cel de-al doilea insistă asupra ideii că experiența (prilejuită de arta populară – n.tr.) nu poate fi autentică, deoarece nu reușește „să angajeze pe de-a-ntregul individul uman în relația sa cu realitatea"[2]. Ambele argumente trimit, în orice caz, dincolo de acuzația de falsă satisfacție – și anume, către alte două critici aduse artei populare, suficient de importante pentru a solicita o atenție specială: aceea de pasivitate (neimplicare a vreunui efort) și aceea de superficialitate.

(2) Arta populară este deseori criticată pe motiv că nu ar fi provocatoare din punct de vedere estetic sau că nu ar stimula reacții active din partea publicului consumator. Spre

---

[1] *AT* 18 și van den Haag, *Of Happiness*, 536.

[2] Citatele pentru prima idee provin din Rosenberg, *Mass Culture*, 9; pentru cea de-a doua, din van den Haag, *Of Happiness*, 534.

deosebire de arta rafinată, a cărei receptare necesită efort estetic şi stimulează, astfel, o anumită activitate, ca şi satisfacţia rezultînd din aceasta, arta populară nu induce (şi nici nu solicită) decît o atitudine pasivă, lipsită de vlagă şi fără nici un rezultat. „Structurile ei simple şi repetitive", afirmă Bourdieu, „invită doar la o participare pasivă, absentă" (*D* 386). Şi se consideră că tocmai această pasivitate, lipsa oricărui efort, explică nu doar atractivitatea artei populare, ci şi eşecul ei de a satisface cu adevărat. „Lipsa de efort" îi captivează cu uşurinţă pe aceia dintre noi care sînt prea obosiţi sau plictisiţi ca să mai caute ceva provocator. Dar, întrucît plăcerea – după cum constata Aristotel – este un „produs" adiacent (şi corelat în mod esenţial) unei activităţi, lipsa noastră de efort devine, în cele din urmă, o plictiseală neaducătoare de nici o bucurie. În loc să reacţionăm, activ şi energic, faţă de operă (aşa cum facem în cazul celei de artă rafinată), o receptăm cu apatie şi pasivitate, într-o toropeală placidă. De altfel, ea nici n-ar tolera un scrutin sau o reacţie mai pline de vigoare. Astfel, cei care formează publicul artei populare se văd reduşi de la stadiul de participanţi activi la acela de „consumatori pasivi", care trebuie să fie „cît mai pasivi cu putinţă"[1].

Adorno şi Horkheimer explică faptul că „toate amuzamentele suferă de această maladie incurabilă".

Plăcerea devine plictiseală întrucît, pentru a rămîne plăcere, nu trebuie să necesite nici un efort şi, astfel, se plasează constant în şanţurile bătătorite ale asocierii de idei. Nu trebuie să ne aşteptăm la nici o gîndire liberă din partea publicului: produsul prescrie fiecare reacţie: nu prin forma sa naturală

[1] Vezi Rosenberg, *Mass Culture*, 5; Macdonald, *Theory of Mass Culture*, 60; şi Gilbert Seldes, *The People and the Arts*, în Rosenberg şi White (ed.), *Mass Culture*, 85. Adorno susţine, de asemenea, că piesele de muzică pop „nu permit o audiţie concentrată fără a deveni insuportabile pentru ascultători" (*On the Fetish Character in Music*, 288).

(care dispare, sub acțiunea reflecției), ci prin semnale. Orice corelație logică necesitînd efort mental este evitată cu grijă[1].

Poate că multe creații de artă populară sînt, într-adevăr, conforme cu analiza lui Adorno și Horkheimer. Însă critica lor trădează, de asemenea, suprapunerea simplistă a oricărei activități legitime cu o gîndire serioasă, a „oricărui efort" cu „efortul mental" al intelectului. Criticii culturii populare nu sînt dispuși să recunoască faptul că există și alte activități umane importante în afara exercițiului intelectual care produc satisfacții în plan estetic. Deci, chiar dacă, în genere, arta și plăcerea estetică necesită un anumit efort activ sau depășirea unei oarecare opoziții, aceasta nu înseamnă că ele solicită o „gîndire liberă". Există și alte forme de efort, opoziție și satisfacție (care țin, mai curînd, de planul somatic).

Atunci cînd ne bucurăm de muzica rock o facem, de regulă, dansînd și cîntînd în același timp, adesea printr-un asemenea efort încît ne trezim asudați și epuizați. Și, după cum constată Dewey, asemenea eforturi implică, totodată, depășirea unor obstacole precum „stînjeneala, frica, jena, conștiința de sine și lipsa de vitalitate"[2]. Evident, la nivel somatic, activitatea implicată în receptarea muzicii rock presupune eforturi mult mai mari decît aceea din receptarea muzicii rafinate (ale cărei concerte ne obligă la tăcere și nemișcare, astfel încît ne induc nu doar o pasivitate moleșitoare, ci chiar și somn). Termenul *funky* („ceva care sperie" – n.tr.), folosit pentru a caracteriza laudativ multe din cîntecele rock, derivă dintr-un cuvînt african însemnînd „sudoare pozitivă" și exprimă foarte bine principiul esteticii africane, bazată pe un angajament viguros și o pasiune

---

[1] Max Horkheimer și T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Continuum, 1986), 137.

[2] John Dewey, *Art as Experience* (Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1987), 162. Aceasta nu înseamnă a nega faptul că rock-ul nu este ascultat, uneori, într-o pasivă imobilitate; iar mediatizarea sa tot mai intensă prin video și televiziune poate să întărească și mai mult această manieră de receptare.

împărtăşită de întreaga comunitate, mai curînd decît pe o menţinere la distanţă, rece şi calculată[1]. Modul de receptare activă şi energică evocat de muzica rock denunţă pasivitatea atitudinii estetice tradiţionale – cea de contemplare distantă şi dezinteresată –, care îşi are originea în căutarea, mai curînd, a cunoaşterii filosofice şi teologice decît a plăcerii; a stării de iluminare individuală, mai curînd decît a interacţiunii sau schimbării sociale. De aceea, artele populare precum muzica rock sugerează o estetică radical modificată, bazată pe o revenire la dimensiunea somatică pe care filosofia a reprimat-o dintotdeauna, pentru a-şi menţine hegemonia (prin aceea a intelectului) asupra tuturor sferelor importante în plan uman. Nu este de mirare că unei asemenea arte i se refuză legitimitatea estetică, la fel cum efortul fizic din cadrul ei este ignorat sau respins drept o abatere iraţională de la scopul adevărat (adică intelectual) al artei. Faptul că această artă şi modul ei de receptare îşi au rădăcinile într-o civilizaţie non-occidentală le face să pară încă şi mai inadmisibil de retrograde.

Pentru Adorno, muzica pop este „regresivă" (înapoiată) şi fără valoare estetică întrucît „este un stimulent somatic" (*AT* 170); pentru Allan Bloom, neajunsul muzicii rock este apelul ei puternic la „senzualitate" şi la „dorinţa sexuală", care o face să fie *alogon*. „Este nu doar iraţională, ci chiar ostilă

---

[1] Cuvîntul african, din limba Ki-Kongo, este *lu-fuki*. Vezi Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit* (New York: Vintage, 1984), 104-5 şi Michael Ventura, *Shadow Dancing in the U.S.A* (Los Angeles: J. P. Tarcher, 1986), 106. Această origine africană a termenului *funky* se suprapune cu un derivat englezesc asemănător, verbul *funk* însemnînd „a fuma sau a tremura de frică" (vezi Eric Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional English* (New York: Macmillan, 1984), 436). În acest sens, *black funkiness* sugerează sudoarea urît mirositoare a unui sclav înspăimîntat – aşadar, o imagine profund negativă. Transformarea acesteia, de către cultura afro-americană contemporană, într-un termen ce poate fi folosit în sens laudativ este deosebit de semnificativă, ilustrînd, totodată, complexitatea semantică a limbii afro-americane, ce va fi discutată ulterior în studiul meu asupra muzicii rap.

raţiunii". Mark Miller face aceeaşi greşeală – deduce ilegitimitatea estetică şi deficienţa intelectuală ale rock-ului din simplul fapt că acesta suscită reacţii nemijlocite, de ordin senzorial. „Muzica Rock 'n' Roll" – se plînge el, citîndu-l pe John Lennon – „te pătrunde de-a dreptul, dar fără a trece prin mintea ta"; iar această nemijlocire senzorială este prost înţeleasă, ca una care implică nulitate (lipsa oricărui efort) şi „imobilitate", astfel încît „întreaga muzică rock aspiră la condiţia unui fundal sonor nediferenţiat". Pe scurt, de vreme ce rock-ul poate fi gustat fără vreo „interpretare" profund intelectuală, înseamnă că nu este destul de „cerebral" pentru a fi legitim din punct de vedere estetic, iar aşa-numiţii săi „artişti şi ascultători sînt non-intelectuali şi, de regulă, drogaţi". Singura valoare atribuită, pentru scurtă vreme, rock-ului a fost acea conştiinţă critică pe care a indus-o, în prima fază a apariţiei sale – ca o provocare; într-o observaţie care trădează cartezianismul (disprețuitor faţă de cele trupeşti) criticilor culturii populare, Miller deplînge faptul că „trupul muzicii rock a continuat să danseze [...] şi după ce şi-a pierdut sufletul" existent în atitudinea sa protestatară de la început[1].

Pe lîngă animozitatea lor anti-somatică, argumentele lui Adorno, Bloom şi Miller mai împărtăşesc două erori de tip logic. În primul rînd, efectul senzorial al rock-ului nu implică anti-intelectualism (nici în ceea ce-i priveşte pe creatori, nici pe publicul lor). Acest lucru ar fi valabil numai dacă latura senzorială ar fi, prin ea însăşi, incompatibilă cu intelectul; şi de ce am presupune că este, noi – nişte fiinţe senzoriale dotate cu intelect? Numai prejudecata exclusivismului intelectualist (cu rădăcini platoniciene) îi face pe aceşti critici să presupună că cele două instanţe se exclud reciproc. A doua eroare constă în a deduce că, întrucît muzica rock poate fi ascultată fără vreun efort special de gîndire sau interpretare, înseamnă că satisfacţia oferită de ea nu

[1] Citatele sînt din Bloom, *Closing of the American Mind,* 71, 73 şi Mark Crispin Miller, *Boxed In: The Culture of TV* (Evanston: Northwestern University Press, 1989), 175, 181.

suportă şi nici nu merită să fie subiect de analiză teoretică. Dacă această muzică *poate* fi agreată la un nivel intelectual superficial, de aici nu rezultă, însă, că şi *trebuie* ascultată astfel, neavînd de oferit nimic altceva.

(3) Să ne ocupăm, atunci, de acuzaţia că arta populară este, de fapt, prea superficială ca să solicite în vreun fel intelectul. Dacă, într-adevăr, ea solicită şi satisface doar dimensiunile somantice şi inconsistente ale sferei experienţelor umane, atunci valoarea ei ar fi serios afectată – deşi nu cred că pînă într-acolo încît să fie complet neglijabilă. Acuzaţia de superficialitate intelectuală se constituie, de regulă, în două obiecţii mai concrete.

(a) Prima este aceea că arta populară nu poate răspunde realităţilor profunde şi marilor probleme ale vieţii, astfel încît încearcă să ne distragă de la acestea, oferindu-ne drept refugiu o lume de vis, în care există doar pseudo-probleme şi banale soluţii standardizate. Spre deosebire de arta rafinată (sau adevărată), ce „tinde să angajeze viaţa la cele mai profunde niveluri ale sale" şi să trateze „esenţialul" realităţii, cea populară „distrage atenţia de la viaţă" şi de la „problemele reale, cu adevărat importante" ale acesteia; concret, operele ei „împiedică masele de a deveni conştiente de nevoile lor reale"[1]. Arta populară, explică Dwight Macdonald, este obligată să ignore sau să „golească de conţinut [...] realităţile profunde (sex, moarte, eşec, tragedie), deoarece acestea ar fi prea reale [...] ca să poată induce [...] acea pasivă acceptare" pe care ea o urmăreşte[2]. Însă aceasta presupune, iarăşi, fără argumentare, că scopul artei populare este mereu de a induce o stare de inactivitate – cînd, de fapt, avem dovezi serioase pentru a crede exact contrariul. Cu mult înainte

[1] Vezi Harry Broudly, *Enlightened Cherishing: An Essay on Aesthetic Education* (Urbana: University of Illinois Press, 1972), 111; van den Haag, *Of Happiness*, 533, 536; şi J. T. Farrell, citat de Seldes, *The People and the Arts*, 81.

[2] Macdonald, *Theory of Mass Culture*, 72.

de Woodstock, muzica rock a fost adesea o modalitate stridentă şi mobilizantă de protest; iar în ultimii ani, prin concerte precum cele organizate de Live Aid, Farm Aid şi Human Rights Now, s-a dovedit a fi o sursă eficace de acţiuni sociale în vederea unor cauze umanitare sau politice de valoare.

Van den Haag oferă argumentul cel mai frecvent folosit pentru a explica de ce produsele mass-media nu pot face faţă realităţii. Arta populară trebuie să atragă un public mai larg decît o elită şi, de aceea, este nevoită să îşi ajusteze produsele pe măsura capacităţii de înţelegere a acestuia. Ceea ce înseamnă, potrivit lui van den Haag şi altor snobi cultivaţi, o ajustare prea strîmtă ca să permită includerea oricăror probleme reale sau experienţe semnificative.

Ele trebuie să omită, astfel, orice experienţă umană pasibilă de a fi prost înţeleasă – adică toate experienţele şi formele de expresie al căror înţeles nu este evident şi acceptat. Ceea ce este acelaşi lucru cu a spune că mass-media nu pot aborda experienţele pe care le tratează arta, filosofia şi literatura: experienţe umane relevante şi semnificative, prezentate în forme relevante şi semnificative. Pentru că toate acestea sînt noi, îndoielnice, dificile, poate chiar ofensatoare, în orice caz uşor de înţeles greşit. [...] Aşadar, mass-media [...] nu poate aborda probleme sau soluţii reale[1].

Cel puţin două erori fundamentale invalidează acest argument. În primul rînd, presupunerea greşită că arta populară nu poate fi populară fără ca forma şi conţinutul ei să fie complet transparente şi acceptate la scară largă. Nu există nici un alt mod de a justifica această idee, decît prin presupunerea (la fel de greşită) că, pur şi simplu, consumatorii de artă populară sînt prea imbecili ca să înţeleagă orice nu este absolut evident şi prea naivi psihic pentru a aprecia şi puncte de vedere cu care s-ar putea să nu fie de acord. Studii recente asupra serialelor de televiziune demonstrează că publicul acestor produse mass-media poate avea o atitudine critică şi

[1] Van den Haag, *Of Happiness*, 516-17.

complexă vizavi de „eroii" şi concepţiile prezentate în cadrul lor[1]; iar faptul este întărit şi de acei entuziaşti ai rock-ului care ascultă melodii despre droguri şi violenţă, în timp ce ei înşişi se opun unui astfel de comportament. În plus, chiar dacă presupunem că publicul consumator de artă populară este alcătuit, în genere, din oameni simpli, tot nu putem deduce, de aici, că întregul ei conţinut ar trebui să fie absolut evident şi acceptat de toţi pentru a plăcea. Există posibilitatea ca el să placă oricum, chiar dacă este înţeles doar parţial – sau greşit. Cu siguranţă că tinerii albi din clasa socială de mijloc nu au priceput mare lucru din versurile care i-au încîntat, cînd au fost duşi prima dată la un concert *rock 'n' roll* (multe dintre cuvintele acelor versuri avînd sensuri ascunse, de origine afro-americană, precum însuşi termenul *rock 'n' roll*, care înseamnă „a regula").

În al doilea rînd, argumentul lui van den Haag suprapune, în mod eronat, ceea ce este „relevant şi semnificativ" în experienţele şi expresiile umane cu ceea ce este nou şi dificil. Nu ni se dă nici un motiv pentru care aceste noţiuni evident distincte ar trebui echivalate, iar o atare echivalare ar fi contrazisă de faptul că semnificaţia unor experienţe mai familiare şi a unor lucruri tradiţionale se păstrează în viaţa noastră (de pildă, faptul de a ne îndrăgosti, cel de a săruta copiii înainte de culcare, rugăciunile şi mesele din zilele de sărbătoare). Van den Haag şi alţii comit această echivalare eronată din cauza supunerii lor oarbe faţă de estetica modernistă a originalităţii şi dificultăţii (în receptarea artei – n.tr.), inconştient generalizată ca standard în ceea ce priveşte relevanţa şi semnificaţia experienţelor. Mai mult chiar, aceasta devine un standard şi pentru ceea ce este „real", astfel încît problemele curente, tratate în cadrul artei populare – dragoste nefericită, dificultăţi financiare, conflicte familiale, înstrăinare, droguri, sex şi violenţă – pot fi respinse drept

[1] Vezi, de exemplu, studiile asupra serialelor *Dallas* şi *Dynasty*, prezentate în John Fiske, *Television Culture* (Londra: Methuen, 1987).

nonautentice, în timp ce „adevăratele probleme", demne de exprimare artistică, sînt doar cele suficient de inedite şi esoterice pentru a scăpa înţelegerii (şi experienţei) publicului larg. Este, desigur, o strategie convenabilă – ca cei privilegiaţi şi conservatori să ignore şi să suprime realităţile celor pe care îi domină, refuzînd să admită legitimitatea artistică a formelor de exprimare ale acestora –, strategie ce ilustrează clar ideea lui Bourdieu că, deseori, conflictele de ordin estetic sînt, în esenţă, „conflicte politice [...], avînd ca miză puterea de a impune o viziune definitivă asupra realităţii, în special a celei sociale"[1]. Dar oricît de banale şi neatrăgătoare ar fi ele pentru estet, astfel de probleme „nonautentice" (ca şi „nonautenticii" oameni obişnuiţi cărora le umplu viaţa) constituie o dimensiune importantă a lumii în care trăim. Sărăcia şi violenţa, sexul şi drogurile, „lucruri neesenţiale şi inimi zdrobite" (ca să-l citäm pe Bruce Springsteen) „păstrează această lume în mişcare"; şi au modul lor de a-şi reafirma din plin, cu brutalitate, realitatea lor reprimată – ca atunci cînd, ieşind de la teatru, sîntem şocaţi de peisajul din stradă[2].

(b) Arta populară a mai fost criticată drept lipsită de conţinut, superficială şi într-un alt sens – care nu face apel la „realităţi profunde" şi „probleme reale". Acuzaţia este, acum, pur şi simplu, că operele de artă populară nu sînt destul de complexe, că nu au suficiente subtilităţi şi niveluri de înţeles pentru a fi stimulante din punct de vedere intelectual sau capabile de „a întreţine un interes serios". Spre deosebire de arta rafinată, care „tinde să fie complexă",

---

[1] Pierre Bourdieu, *The Production of Belief*, în R. Collins *et. al.*, *Media, Culture, and Society: A Critical Reader* (Londra: Sage, 1986), 154-5.

[2] Din cîntecul lui Bruce Springsteen, *Spare Parts*. În sfîrşit, pe lîngă viciile de ordin logic, argumentul lui van den Haag are şi o bază empirică extrem de problematică. Dacă luăm în consideraţie istoria artei rafinate dinaintea perioadei romantice şi moderne, constatăm că ineditul experienţelor şi dificultatea înţelegerii conţinutului acesteia nu se numărau printre condiţiile necesare statutului său estetic.

astfel încît „conținutul ei poate fi perceput și înțeles la mai multe niveluri", cea populară trebuie să-și cîștige vasta sa popularitate uzînd doar de „imagini largi, ușor recognoscibile", stereotipuri banale și clișee goale[1]. Astfel, incapabilă să ne solicite inteligența, ea poate numai (după cum afirmă Adorno) „să ne umple timpul liber cu și mai mult vid" (*AT* 348).

Fără îndoială, prea multe din produsele mass-media sînt plicticos de superficiale și unidimensionale, dar criticii concluzionează greșit, de aici, că toate trebuie să fie astfel. Apelînd, implicit, la prejudecata generalizantă că „toată cultura de masă este identică"[2], ei ignoră cu obstinație complexitatea ce poate fi descoperită în unele opere de artă populară. Totuși, chiar și Adorno a recunoscut că deseori acestea „conțin diverse niveluri de sens, suprapuse unele peste altele și contribuind, toate, la efectul final"[3]. Iar studiul lui John Fiske asupra serialelor TV arată că popularitatea lor depinde, adesea, de structurarea lor pe niveluri multiple, de polisemantismul lor, care permite să poată fi urmărite în mod diferit, atrăgînd, astfel, o largă „varietate de grupuri umane, cu interese diverse, uneori chiar opuse". Întrucît, după cum remarcă experții în comunicare și marketing, telespectatorii nu reprezintă „o masă omogenă", ci o constelație schimbătoare de categorii sociale diverse, care „urmăresc programele într-un mod activ, căutînd să obțină sensuri care să aibă legătură cu experiența lor socială"[4].

Criticii intelectualiști nu reușesc, de regulă, să recunoască prezența unor înțelesuri multiple și nuanțate în operele de artă populară, pentru că sînt de la bun început „închiși" (orbi față de ele – n.tr.), nedispuși să le acorde atenția necesară pentru desprinderea acestor sensuri

---

[1] Citatele sînt din Broudy, *Enlightened Cherishing,* 111 și Gans, *PH,* 77.

[2] Horkheimer și Adorno, *Dialectic of Enlightenment,* 121.

[3] T. W. Adorno, *Television and Patterns of Mass Culture,* în Rosenberg și White (ed.), *Mass Culture,* 478.

[4] Vezi Fiske, *Television Culture,* 84, 94.

complexe. Dar, uneori, ei pur şi simplu nu înţeleg aceste opere. Muzica rock a fost multă vreme purtătoarea unor mesaje camuflate. Avîndu-şi originea în condiţii opresive de sclavie şi reprimare culturală, muzica rock avea nevoie de complexe niveluri de sens (deopotrivă somatic şi discursiv), pentru a afişa o pasivitate inofensivă şi stupidă, în timp ce ea exprima de fapt mîndria şi protestul. Tradiţia s-a păstrat, de la cultura de culoare la cea a tinerilor, astfel încît Bob Dylan putea să-i spună, în 1965, jurnalistului care îl intervieva: „Dacă ţi-aş explica despre ce este vorba, cu adevărat, în muzica noastră, probabil am fi cu toţii arestaţi"[1]. Astăzi încă mai întîlnim adulţi ferm convinşi că versurile rock-ului sînt, toate, triviale şi stupide, dar care mărturisesc, totodată, că nu sînt capabili să le priceapă, din pricina vocilor răguşite şi a dicţiei neobişnuite. Cum majoritatea populaţiei noastre adulte este suficient de tînără pentru a-i fi ascultat, în copilărie, pe Elvis şi Little Richard – deci şi destul de *hippy* ca să nu protesteze prea mult contra zgomotului şi nonsensului din tradiţia rock-ului clasic –, acuzaţia (de sunete lipsite de sens şi versuri vulgare) este îndreptată, acum, împotriva unor genuri precum punk şi rap, în care şi zgomotul şi abaterile lingvistice sînt tematizate intenţionat, ca făcînd parte din complexitatea semantică şi formală a unor cîntece[2].

(4) Cultura noastră consideră arta ca fiind, prin însăşi esenţa ei, creativă şi originală, angajată în mod necesar în inovaţie şi experimentare. De aceea, mulţi esteticieni pretind că opera de artă este întotdeauna unică, şi chiar un tradiţionalist ca T. S. Eliot insistă asupra faptului că o operă care „nu este nouă [...] nu este o operă de artă"[3]. Prin contrast,

---

[1] Citat de Ventura, *Shadow Dancing*, 159.

[2] Tematizarea zgomotului şi abaterilor lingvistice de către muzica rap poate fi observată chiar în titlurile unor cîntece, precum *Bring the Noise* al formaţiei Public Enemy, *Gimme Dat (Woy)* al lui BDP şi *Funky Cold Medina* al lui Tone Loc.

[3] T. S. Eliot, *Tradiţia şi talentul personal*, în *Eseuri* (trad. de Petru Creţia, Bucureşti, Editura Univers, 1974), p. 23.

arta populară este denigrată în întregul ei, nu doar ca lipsită de originalitate şi monotonă, ci ca fiind astfel în mod necesar, datorită scopurilor şi metodelor sale. Produsele ei sînt, inevitabil, „călduţe şi standardizate", deoarece sînt alcătuite tehnologic din formule şi „clişee gata-făcute", în cadrul unei industrii însetate de profit, menită „să se ocupe de gusturile consumatorilor, nu să dezvolte sau să cultive altele, autonome"[1]. Aşadar, în loc de originalitatea creativă şi alte „trăsături ale artei autentice [...], cultura populară se dovedeşte a avea propriile sale caracteristici: standardizare, stereotipie, caracter conservator, falsitate, bunuri manipulate de consum"[2].

Afirmaţia că arta populară este, în mod necesar, lipsită de creativitate se bazează pe trei argumente. Primul: standardizarea şi producţia ei tehnologică exclud orice creativitate, întrucît limitează dimensiunea individuală[3]. Al doilea: lucrul în grup şi diviziunea muncii, în cadrul producţiei artei populare, constrîng exprimarea originală, pentru că implică mai mult decît decizia unui singur artist[4]. Al treilea: dorinţa de a satisface un public larg este incompatibilă cu exprimarea de sine a individului – deci şi cu manifestarea estetică originală. Toate aceste argumente se bazează pe ipoteza că orice creaţie estetică este, în mod necesar, individuală – un îndoielnic mit romantic, întreţinut de ideologia individualistă a liberalismului burghez şi care dezminte dimensiunea esenţial-comună a artei. În orice caz, nici unul

---

[1] Vezi *AT* 348; Adorno şi Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, 125; şi Ernest van den Haag, *A Dissent from the Consensual Society*, în Norman Jacobs (ed.), *Culture for the Millions* (Princeton: Van Nostrand, 1961), 59.

[2] Lowenthal, *Historical Perspectives*, 55.

[3] Vezi, de exemplu, Rosenberg, „Mass Culture", 12, unde „tehnologia modemă" este învinovăţită ca fiind „cauza necesară şi suficientă a culturii de masă" şi a barbariei acesteia. Lowenthal (*Historical Perspectives*, 55) se referă, în mod similar, la „declinul individului în procesul mecanizat al muncii" din societatea tehnologică modernă.

[4] Vezi Macdonald, *Theory of Mass Culture*, 65.

din aceste argumente nu este concluziv şi nici nu va servi la izolarea operelor de artă populară de arta rafinată.

Standardizarea poate fi întîlnită atît în arta rafinată, cît şi în cea populară. Ambele se folosesc de convenţii sau de formule-standard pentru a facilita comunicarea, a obţine anumite efecte şi forme estetice a căror valoare este deja dovedită şi a oferi o bază solidă pentru elaborări creative şi inovaţii. Lungimea sonetului este tot atît de standard ca şi cea a comediei televizate, însă nici una dintre aceste delimitări nu exclude creativitatea. Ceea ce determină valoarea estetică a formulelor, convenţiilor şi standardelor generice este faptul dacă acestea sînt prezentate în mod imaginativ. Dacă arta populară le exploatează, adesea, într-o manieră mecanică, de rutină, tot atît de adevărat este faptul că şi arta rafinată are propriile forme de monotonie şi standardizare, precum academismul; aici, după cum arată Clement Greenberg, „activitatea creativă scade" şi „aceleaşi teme sînt expuse, mecanic, în sute de opere"[1]. Cît despre uzul procedeelor tehnologice, acestea sînt cu siguranţă prezente şi în arta rafinată, constituind nu atît o barieră, cît un impuls spre creativitate (după cum o dovedeşte clar istoria arhitecturii). Tehnologia a ajutat arta populară să creeze noi forme artistice, precum filmele, serialele TV şi casetele video cu muzică rock; iar această forţă creativă, aventuroasă şi imprevizibilă, care ameninţă autoritatea deja slăbită a artei rafinate şi a slujitorilor ei, este tocmai ceea ce motivează, parţial, acuzaţia formulată la adresa artei populare – că ar fi lipsită de creativitate[2].

---

[1] Greenberg, „Avant-Garde", 98.

[2] În spatele atacului la adresa dimensiunii tehnologice a artei populare se află, de asemenea, plîngerea insistentă referitoare la faptul că tehnologia industrializată a dezumanizat viaţa modernă şi temerea că arta va fi şi ea dezumanizată, sau chiar înlăturată de dominaţia tehnologică. Însă tehnologia, cu toate abuzurile ei regretabile şi falsele sale ideologii, constituie la rîndul ei un produs, cu care umanitatea va trebui să se pună de acord şi să-l umanizeze.

Cel de-al doilea argument nu este mai puțin problematic. Nu putem accepta că ar exista vreo contradicție între modalitatea colectivă de producție și creativitatea artistică fără să contestăm legitimitatea estetică a templelor grecești, a catedralelor gotice și a tradițiilor literare orale. Fără îndoială că țelurile creației artistice sînt deseori afectate sau corupte din cauza presiunii exercitate de corporații (în modul cel mai notoriu, probabil, la Hollywood). Dar acest lucru, ar spune Dewey, trebuie combătut și rectificat în practică, nu transformat într-un principiu de contradicție necesară între exprimarea originală și lucrul în grup. Deși modul colectiv de producție limitează, fără îndoială, avîntul fanteziei individuale, tot atît de adevărat este și faptul că o colaborare a mai multor minți poate compensa creativitatea cu noi resurse imaginative. În orice caz, trebuie să ne aducem aminte că pînă și imaginația individuală lucrează, întotdeauna, printr-un gen de colaborare cu o comunitate – ținînd cont de convențiile moștenite prin tradiție și de reacțiile anticipate ale publicului. Deci, chiar și artistul din cadrul culturii rafinate, ca unul situat și motivat social, poate încerca să placă unui public mai vast (fie el și masa de oameni imaginară, a posterității).

Aceste observații fac legătura cu cel de-al treilea (și cel mai frecvent) argument adus în sprijinul ideii referitoare la lipsa intrinsecă de creativitate a artei populare. Acest argument susține că popularitatea necesită anumite forme și conținuturi care să fie ușor de receptat și de apreciat de un

---

Arta populară poate fi privită ca o arenă de desfășurare a negocierilor dintre uman și tehnologic. Întîlnim uneori astfel de încercări de a umaniza, în mod ludic, aparatura tehnologică, sau de a afirma dominația umanului prin artist, ca atunci cînd interpreții de muzică rock își decorează chitarele electrice, jonglează cu ele sau chiar le distrug, sau cînd DJ rap zgîrie, în joacă, discurile sau schimbă plăcile turnante. Oricum, în partida tehnologică globală din zilele noastre, nu este clar deloc cine se joacă și cine este jucat. Această problemă va fi dezvoltată, cu referire la muzica rap, în capitolul următor.

întreg public larg; iar acest lucru presupune, la rîndul său, o renunțare la exprimarea creativă personală pentru a fi pe placul și celui mai modest consumator. De aceea, doar cele mai comune stereotipuri pot fi prezentate, atît în formă cît și în conținut. Pe scurt, de vreme ce „mass-media trebuie să ofere un material omogen, care să satisfacă gusturi obișnuite", ea nu poate susține nimic provocator sau creativ, ci este nevoită să exprime doar „ceea ce este evident și admis"[1]. Noi cunoaștem, deja, falsitatea acestei concluzii, fie și numai din faptul că produsele artei populare au fost în stare, adesea, să șocheze sau să deranjeze concepțiile oamenilor „obișnuiți". Dar trebuie să expunem erorile care fac acest argument să pară plauzibil atîtor critici.

Prima greșeală este de a confunda un „public multiplu" (variat, larg) cu un „public de masă". Popularitatea necesită doar existența primului, și numai cel de-al doilea implică un întreg omogen, nediferențiat. Criticii provenind din cultura rafinată presupun în mod fals că publicul artei populare constituie o astfel de masă. Ei nu sesizează că acest public este de fapt structurat pe multiple categorii de gusturi, ilustrînd profiluri socio-educaționale și ideologii variate și folosind strategii diferite de interpretare a operelor de artă populară, astfel încît acestea să fie mai relevante și mai plăcute pentru experiența socială a grupului respectiv. Studiile media arată că o creație exprimînd o anumită viziune poate fi

---

[1] Van den Haag, *Of Happiness*, 517, 529. Pentru mențiónări mai recente ale acestui argument, vezi Ariel Dorfman, care constată că „industria culturală, astfel ajustată încît să răspundă nevoilor unor imense grupuri de oameni, își nivelează mesajele, aducîndu-le la pragul cel mai de jos al unui așa-zis numitor comun, producînd numai ceea ce toată lumea poate înțelege fără nici un efort. Acest numitor comun (după cum s-a arătat deseori) se bazează pe constructul mental despre – ce altceva decît – tipul de om obișnuit din America de Nord, care a fost canonizat pentru totdeauna drept măsura universală a umanității" (Ariel Dorfman, *The Empire's Old Clothes: What the Lone Ranger, Babar, and Other Innocent Heroes Do to Our Minds* (New York: Pantheon Books 1983), 199).

foarte bine receptată de către categorii de oameni care resping (sau pur şi simplu nu înţeleg) acea viziune, deoarece astfel de categorii interpretează greşit opera, „decodîndu-i" sau reconstruindu-i sensul în manieră creativă, pentru a o face mai interesantă şi mai de folos pentru ei. Aşa se explică faptul că feminişti, marxişti şi evrei tradiţionalişti din Israel pot fi, cu toţii, fani devotaţi ai *Dallas*-ului şi că „*Dynasty* a devenit un cult printre homosexualii din SUA"[1].

Dar chiar dacă nu ţinem cont de aceste interpretări greşite cu finalitate creativă, atunci cînd luăm în discuţie argumentul menţionat (care localizează creativitatea artei populare mai curînd în varietatea consumatorilor ei decît în creatorii oficiali), avem, totuşi, motive să distingem între un public multiplu şi unul de masă. Căci o categorie de oameni avînd aceleaşi gusturi şi un anume profil social sau etnic (ori o tradiţie artistică sau o ideologie comună) poate fi clar distinsă de ceea ce se consideră a fi publicul omogen alcătuit din americani obişnuiţi, fiind totuşi destul de numeroasă ca să constituie un public variat (multiplu, larg); iar satisfacerea acestuia va fi suficientă pentru a face dintr-o artă o artă populară şi a-i asigura răspîndirea pe toate canalele mass-media. Faptul că există astfel de categorii distinctive ce pot constitui un public larg evidenţiază faptul că arta populară nu este nevoită să se limiteze la stiluri, stereotipuri şi concepţii uşor înţelese şi acceptate de către aşa-numitul (şi, pînă la urmă, poate, miticul) public general.

Sunetele asemănătoare unor zgîrieturi, engleza negrilor, conţinutul cu explicite conotaţii sexuale şi furia antiamericană din multe cîntece rap aflate în topuri nu sînt deloc „evidente şi

---

[1] Vezi Fiske, *Television Culture*, 71-2, 163-4, 320 şi urm., pentru mai multe detalii şi alte exemple. Ideea că marfa omogenă şi simplistă trebuie să aibă popularitate are sens numai dacă presupunem că semnificaţia şi modul de receptare ale unei opere sînt fixe şi uniforme pentru cei care o receptează, că sensul ei este în întregime controlat de către autor, mai degrabă decît constituit ca un produs dialogic şi supus transformării, prin interacţiune cu alte texte şi cu alţi consumatori, condiţionaţi socio-istoric.

acceptate" de majoritatea „Americii de mijloc", ceea ce nu împiedică aceste cîntece să aibă o imensă popularitate. Tocmai datorită faptului că popularitatea lor derivă din latura lor etnică şi ideologică aparte şi din provocarea pe care o adresează standardelor publice acceptate, din faptul că sînt un „Pericol Public" – după cum s-a autointitulat acea formaţie rap atît de îndrăgită de public şi atît de criticată de mass-media. Însă acest gen de popularitate (bazată pe un anume specific etnic sau social) nu se limitează doar la un public format din tinerii de culoare provenind din ghetouri. Căci mesajul muzicii rap, legat de nedreptăţile crunte şi de protestul contra autorităţii opresive, poate fi receptat şi de *tineri alienaţi din alte categorii sociale* sau chiar de intelectuali marginalizaţi, nemulţumiţi de sistem şi doritori să se instruiască în stilurile, tropii şi dialectele rap-ului. Pe scurt, la fel cum rock-ul a dovedit-o înaintea rap-ului, popularitatea nu necesită conformarea la „gusturile obişnuite" şi nici nu împiedică promovarea unor sensuri pe care doar cei iniţiaţi într-o tradiţie artistică subculturală sau anticulturală le pot înţelege în mod adecvat.

Artiştii populari sînt şi ei consumatori de artă populară, făcînd parte din publicul acesteia. Adesea, ei au aceleaşi gusturi ca şi cei cărora operele lor se adresează. Aici nu poate fi vorba de un conflict real între dorinţa de exprimare creativă proprie şi cea de a fi pe placul unui public larg. Asumarea necesităţii unui atare conflict constituie a doua eroare a celui de-al treilea argument. Ea provine din mitul romantic al geniului individual, care susţine că izolarea de societate şi disprețul faţă de valorile comune ale acesteia sînt esenţiale pentru integritatea şi viziunea artistică. Presiunile istorice şi socio-economice care au susţinut acest mit sînt, astăzi, binecunoscute. El s-a dezvoltat într-o perioadă cînd artiştii tocmai îşi pierduseră acele forme tradiţionale de patronaj social şi erau nesiguri atît de rolul, cît şi de publicul lor în cadrul societăţii aflate în plină schimbare a secolului al XIX-lea. Puţini ar mai da crezare, astăzi, acestui mit – şi chiar artişti aparent elitişti, precum T. S. Eliot, l-au respins

în mod explicit, susținînd necesitatea legăturii care există între artist și comunitatea sa și exprimîndu-și dorința de a se face accesibili unui segment cît mai larg din acea comunitate[1].

În sfîrșit, argumentul că popularitatea artei populare necesită o conformare slugarnică față de anumite stereotipuri deja acceptate se bazează pe ipoteza că oamenii care consumă această artă sînt prea închistați la minte pentru a putea aprecia prezentarea unor lucruri străine sau inacceptabile pentru ei. Dar, după cum notam mai devreme, dovezi empirice legate de consumul programelor media arată falsitatea acestei afirmații; telespectatorii nu sînt (afirmă Stuart Hall) niște „reduși din punct de vedere cultural", cum îi consideră intelectualiștii din sfera artei rafinate[2]. Ideea însăși că publicul artei populare este prea naiv și prea limitat pentru a putea susține (sau aprecia) păreri conflictuale și o anumită ambiguitate a valorilor pare a fi contrazisă categoric de experiența năucitoare a vieții de tip postmodern – care necesită nu doar aprecierea, ci chiar interpretarea simultană de roluri contradictorii și jocuri de limbaj conflictuale. Fără a mai fi un lux estetic elitist, multiplicitatea atitudinilor și suspendarea, deopotrivă, a credinței (*belief*) și a necredinței (*disbelief*) constituie o necesitate a vieții. Căci în ce ne mai putem investi, astăzi, întreaga credință și avere fără a fi dezamăgiți sau ironizați?

(5) Problema conformării față de standardele publice face legătura cu cea de-a cincea obiecție de ordin estetic îndreptată împotriva artei populare: lipsa autonomiei estetice și a manifestării unei opoziții. Esteticienii consideră, de obicei, autonomia ca fiind „un aspect irevocabil al artei" (*AT* 1), crucial pentru valoarea ei. Chiar și Adorno sau Bourdieu, care recunosc faptul că această autonomie este produsul unor

---

[1] Vezi, de pildă, T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Londra: Faber, 1964), 152-3.

[2] Vezi Stuart Hall, *The Rediscovery of Ideology: The Return of the Repressed*, în M. Gurevitch *et. al.* (ed.), *Culture, Society, and Media* (Londra: Methuen, 1982), 56-90.

factori socio-istorici şi slujeşte la menţinerea distincţiilor clasiale, susţin, totuşi, cu tărie că ea este esenţială statutului artistic şi noţiunii înseşi de apreciere estetică. Pentru ca arta să fie creată şi apreciată *ca* artă şi nu ca altceva, este nevoie – afirmă Bourdieu – de „un domeniu autonom al creaţiei artistice [...], capabil să-şi impună propriile norme atît în ceea ce priveşte producerea, cît şi receptarea produselor sale" şi să refuze funcţii exterioare sau „orice altă necesitate, în afara celor înscrise în tradiţia sa". Miezul unor astfel de norme autonome îl constituie faptul de a acorda „prioritate acelui element pe care artistul îl stăpîneşte cel mai bine – cum ar fi forma, maniera, stilul –, şi nu «subiectului», referentului extern, care presupune slujirea unor funcţii – chiar dacă este vorba doar de cea mai elementară dintre ele, aceea de a reprezenta, a semnifica, a exprima ceva" (*D* 3). În mod similar, pentru Adorno, normele artei exclud orice altă funcţie în afara slujirii artei înseşi. Arta „nu va juca un rol de subordonare" şi ar trebui să evite „pînă şi noţiunea infantilă de a dori să fie o sursă de plăcere", pentru ca „activitatea autonomă a artei [...] să fie funcţională numai cu referire la ea însăşi" (*AT* 89, 136, 281). Prin contrast, arta populară îşi pierde validitatea estetică pur şi simplu din cauza dorinţei sale de a plăcea şi de a sluji nevoilor umane obişnuite mai curînd decît unor ţeluri pur artistice. Dar de ce funcţionalitatea determină ilegitimitate în plan artistic şi estetic?

Aceste inferenţe se bazează, pînă la urmă, pe susţinerea unei concepţii asupra artei conform căreia aceasta s-ar opune, în mod esenţial, realităţii sau vieţii. Pentru Adorno, deşi arta îşi are rădăcinile şi sursele de informare în viaţa socială şi materială, ea se defineşte şi se justifică doar „prin faptul de a fi diferită de realitatea desacralizată (*ungodly reality*)" a lumii noastre şi separată de cerinţele funcţional-practice (utilitare) ale acesteia. Pretinzînd că îşi are propriul domeniu, liber şi imaginativ, arta reprezintă o critică la adresa molipsitoarei funcţionalităţi a lumii, astfel încît, „dacă artei i se poate atribui vreo funcţie socială, este aceea de a nu

avea nici o funcție" (*AT* 322). Și Bourdieu susține că însăși noțiunea de atitudine estetică „implică o despărțire de lume" și de grijile vieții cotidiene (*D* 4). De vreme ce arta populară afirmă „continuitatea între artă și viață, care implică subordonarea formei în fața funcției" (*D* 32), Bourdieu concluzionează că ea nu poate fi considerată drept artă. Nu poate fi legitimată estetic prin nici un fel de așa-numită estetică populară, pentru că o atare estetică, arată Bourdieu, nu merită să poarte acest nume. În primul rînd, pentru că ea nu este niciodată formulată lucid și pozitiv („pentru ea însăși"), ci doar slujește ca „un punct de referință negativ" pentru definirea, prin contrast, a esteticii legitime, opuse vieții (*D* 4, 41, 57); iar în al doilea rînd, pentru că, admițînd grijile și plăcerile vieții reale – și dezmințind, astfel, pura autonomie a artei –, estetica populară se vede respinsă, drept una care este în mod esențial opusă artei și angajată într-o „reducere sistematică a obiectelor artei la stadiul de obiecte ale vieții" (*D* 5).

Aceste argumente de tip antifuncționalist împotriva artei populare atîrnă, toate, de premisa că arta și viața reală pot și trebuie să fie opuse și separate. Dar de ce să acceptăm această concepție – fie ea și o dogmă străveche a filosofiei estetice? Proveniența și motivele ei ar trebui cu siguranță să ne trezească suspiciuni. Ivită din atacul lui Platon la adresa artei (ca fiind despărțită de realitate în dublu sens), această dogmă se sprijină pe o tradiție filosofică ce s-a grăbit întotdeauna, chiar și cînd lua apărarea artei, să sprijine distanțarea acesteia de real, astfel încît să asigure suveranitatea filosofiei în determinarea realității, inclusiv a adevăratei naturi a artei.

Dar dacă privim lucrurile fără nici o prejudecată de ordin filosofic sau istoric, vedem că arta face parte din viață, la fel cum viața dă substanță artei și chiar se constituie artistic, ea însăși – ca „artă de a trăi"[1]. Atît în ipostaza lor de obiecte, cît și în aceea de experiențe, operele de artă sînt parte integrantă a lumii și își au rolul lor în viețile noastre.

[1] Bourdieu însuși folosește această noțiune (*D* 47-8, 57, 254, 370), iar eu voi explora, în cap. 9, aspectul etic al modului estetic de a trăi.

Ne folosim de muzică pentru a legăna copiii înainte de culcare sau pentru a trezi sentimente patriotice. Poezia ne este de folos în rugăciuni sau cînd vrem să facem curte cuiva, fabulele – cînd dăm lecţii de morală. E absolut cert faptul că, în cultura antică ateniană, artele făceau parte la modul cel mai intim din viaţa cotidiană şi ethosul acesteia. Picturile şi sculpturile nu erau expuse în muzee pentru delectare vizuală, ci slujeau (ca şi arhitectura) unor foarte precise scopuri religioase, sociale şi politice. Muzica şi cîntecele făceau parte din ritualurile religioase şi din ceremoniile civile ale poporului. Clasicele piese de teatru greceşti erau menite să întărească unitatea socială şi mîndria civică, reiterînd miturile comunităţii, iar interpretarea lor avea loc la festivaluri, alături de competiţiile de atletism. Ele alcătuiau cultura populară, iar atitudinea faţă de ele nu era cu nimic mai formală sau mai rafinată decît cea pe care o întîlnim, astăzi, la concertele rock[1]. Pe scurt, deşi artei greceşti îi lipsea noţiunea modernă de autonomie estetică, acest lucru nu i-a afectat potenţialul estetic.

Bourdieu ştie foarte bine aceasta, şi propria sa operă insistă asupra evoluţiei istorice din secolul al XIX-lea, pe parcursul căruia arta a fost transformată în artă *autonomă*, iar esteticul într-un estetic *pur*. Însă definiţiile lui puritane sugerează că schimbările istoriei sînt permanente şi că, o dată transfigurate în autonomie pură, arta şi esteticul nu se mai pot legitima în altă formă, mai puţin pură sau neseparată de viaţă. Oricum, transformările istoriei continuă; iar dez-

[1] Vezi Alexander Nehamas, *Plato and the Mass Media*, *Monist* 71 (1988), 223: „Piesele nu erau produse în faţa unui public bine educat. Mulţimea înghesuită începea să fluiere [...], iar teatrul răsuna de «zgomotul ei needucat» [...] Platon îşi exprimă profundul dispreţ faţă de tumultul prin care publicul, fie la teatru fie în altă parte, îşi manifesta atitudinea aprobatoare sau nemulţumirea (*Republica*, 492c). O parte din mîncarea lor era folosită pentru a fi aruncată în acei actori pe care nu îi agreau şi care adesea erau, efectiv, daţi afară de pe scenă".

voltările recente din cadrul culturii postmoderne sugerează o dezintegrare a idealului puritan şi o insinuare tot mai acută a esteticului în toate sferele vieţii. Mai mult decît atît, deşi denunţă clar condiţiile materiale şi interesele sociale ascunse în spatele acestei purităţi estetice (relevînd-o ca pe una deloc pură, deşi toţi o consideră astfel), Bourdieu nu pare să agreeze ideea că ne-am putea detaşa de această idee greşită – de autonomie pură – şi sprijini, totuşi, o estetică viabilă. El respinge posibilitatea unei estetici alternative, în centrul căreia să se afle viaţa şi prin care să fie recuperată arta şi experienţa populară. Însă o astfel de estetică este nu doar posibilă, ci şi prezentă, categoric, în teoria pragmatistă a lui Dewey asupra artei, care plasează energia, nevoile şi plăcerile „creaturii vii" în centrul experienţei estetice.

Autonomia artei este exprimată nu doar prin distanţarea ei faţă de domeniul vieţii, ci şi prin afirmarea valorii proprii şi a opoziţiei sale faţă de societate. Adorno, de exemplu, accentuează ideea că „arta va dăinui numai atîta timp cît va avea forţa de a se opune societăţii". Dacă nu reuşeşte să îşi afirme distincţia şi autonomia prin intermediul acestei opoziţii, ea degenerează, ajungînd la stadiul de simplă „marfă" (*AT* 321). Deci, chiar dacă şi arta rafinată a fost din plin comercializată, ea cel puţin îşi anunţă, cu mîndrie, autonomia, pe cînd cultura populară nici măcar nu „se pretinde a fi artă", ci o „afacere" sau o „industrie". Chiar mai rău, produsele sale reiterează această lipsă de opoziţie, prin furnizarea unui «mesaj» conservator şi conformist „de adaptare şi obedienţă necritică"[1]. Astfel de observaţii conţin o bine-cunoscută obiecţie: întrucît arta autentică trebuie să se opună şi „să difere de ceea ce este acceptat", înseamnă că statutul artistic al artei populare este invalidat de faptul că aceasta se conformează, în mod necesar, gusturilor obişnuite – deci şi atitudinilor conservatoare[2].

---

[1] Horkheimer şi Adorno, *Dialectic of Enlightenment,* 121, 157; Adorno, *Television and the Patterns of Mass Culture*, 477.

[2] Vezi, de exemplu, van den Haag, *Of Happiness*, 517.

S-a demonstrat deja că ambele premise ale acestui argument sînt de nesusținut. Opoziția față de societate nu ține de esența artei, ci de o anumită ideologie estetică ivită în secolul al XIX-lea ca rezultat al dezvoltărilor socio-economice, care au înlăturat formele tradiționale de statut și sprijin social de care se bucurau arta și artiștii. Nu numai înainte de dominația exercitată de ideologia „artei de dragul artei", ci și în timpul acesteia, multe opere de artă foarte apreciate erau departe de a fi opozante și anticonservatoare în formă și conținut[1]. În plus, operele de artă populară nu au nevoie să fie conservatoare sau conformiste pentru a dobîndi popularitate.

Bourdieu avansează un argument mai subtil: arta populară nu poate fi legitimă din punct de vedere estetic, deoarece ea însăși își neagă validitatea estetică atunci cînd acceptă, implicit, dominația artei rafinate, care o denigrează cu aroganță. Cultura noastră este una în care estetica artei rafinate, a „purei dispoziții, este atît de general acceptată [...] încît nu se aude nici o voce care să arate că definiția artei – și, o dată cu ea, arta de a trăi – este obiect de dispută între clasele sociale". Astfel, doar prin prezența sa în această cultură, estetica populară (pe care el o asociază clasei muncitoare) trebuie să fie „o estetică dominată, permanent obligată să se definească în termenii esteticii dominante" (*D* 41, 48). De vreme ce, potrivit acestor standarde dominante, arta

[1] Adorno, care nu poate să nu admită că majoritatea operelor de artă tind să susțină, mai curînd decît să combată, societatea care le-a generat, ajunge să apere statutul esențial opozant al artei prin considerarea caracterului ei imaginar non-funcțional (sau a îndepărtării de realitate) drept un act de opoziție. Dar chiar dacă am accepta acest lucru, el ar fi valabil și pentru operele de artă populară – care sînt, însă, de regulă, calomniate pentru caracterul lor escapist (i.e., faptul de a oferi un refugiu din sfera realului – n.tr.). Adorno pare să recunoască, în altă parte, acest lucru, însă condamnă apoi arta populară, pe motiv că nu ar fi escapistă într-o așa manieră, încît să manifeste o opoziție. „Nu pentru că întorc spatele existenței mizere sînt filmele de tip escapist atît de dezgustătoare, ci pentru că nu fac acest lucru cu suficientă putere" (*Minima Moralia*, 202).

populară nu poate dobîndi statutul de artă şi nici nu reuşeşte să îşi afirme (sau producă) singură legitimitatea sa autonomă, Bourdieu concluzionează că, într-un anume sens, nici „nu există artă populară" şi că ideea de cultură populară este „o noţiune paradoxală, care impune, vrînd-nevrînd, definiţia dominantă a culturii" şi, prin aceasta, invalidarea sa (*D* 395). Această autodelegitimare poate lua forma unei „degradări sau a unei reabilitări autodestructive", realizate printr-o continuă încercare de a face faţă culturii rafinate (*D* 48).

Oricît de valabil ar fi acest argument pentru cultura franceză pe care o studiază Bourdieu, el nu poate funcţiona ca argument global împotriva artei populare. Căci, cel puţin în America, această artă îşi afirmă din plin statutul estetic şi îşi generează propriile forme de legitimare estetică. Nu doar pentru că mulţi artişti populari consideră că rolul lor depăşeşte simpla distracţie, ci chiar statutul artistic al artei pe care o practică este tematizat frecvent în cadrul operei lor. În plus, premii precum Oscar, Emmy şi Grammy (care nu sînt nici pe de-a-ntregul determinate de, nici reductibile la vînzările de la casele de bilete) conferă, în ochii majorităţii americanilor, nu doar legitimitate estetică, ci şi un anume prestigiu artistic. Există, de asemenea, o vastă (şi tot mai intensă) activitate de critică estetică dedicată artelor populare, inclusiv unele studii istorice asupra dezvoltării acestora. Or, o astfel de critică, răspîndită atît în reviste şi cărţi, cît şi în mass-media, este cu siguranţă o formă de discurs legitimant; ea angajează acelaşi gen de atribute estetice precum cele aplicate artei rafinate (deşi foloseşte şi unele noi, precum cel de *funky*). Faptul că împărtăşeşte cu arta rafinată aceste atribute şi tipul de discurs critic nu determină supunerea ei în faţa acesteia decît dacă presupunem că estetica artei rafinate deţine controlul asupra folosirii legitime a discursului estetic; iar acest lucru implică deja ideea de legitimitate estetică exclusivă, adică exact ceea ce contestă arta populară.

În mod similar, este greşit să considerăm că aparenta lipsă a unei estetici filosofice articulate care să sprijine arta populară periclitează, cumva, legitimitatea estetică a acesteia. Le-

gitimarea ia alte forme (mai eficiente) decît teoria filosofică, iar arta populară poate fi legitimată estetic prin apelarea la experienţele pe care le oferă şi la activităţile pe care le determină (de a audia sau a privi, precum şi activitatea exegetică). În plus, aşa cum este greşit să confundăm legitimarea cu legitimarea filosofică, tot la fel este greşit să reducem legitimitatea estetică admisă social la aceea asigurată de către comunitatea marginală a intelectualilor. Sigur, noi, americanii, nu luăm în serios nici filosofia, nici hegemonia culturală a intelectualilor în aceeaşi măsură în care o fac francezii sau alţi europeni. Această atitudine nepăsătoare şi rebelă proprie culturii populare americane constituie, cred, în mare parte, exact ceea ce îi atrage pe europeni şi îi conferă valoare în ochii lor – mai ales ai celor tineri şi dominaţi din punct de vedere cultural. Întrucît ea le oferă o unealtă de preţ în procesul lor de eliberare de sub dominaţia culturală sufocantă, adînc statornicită, a filosofiei intelectualiste şi artei rafinate.

Oricum, atunci cînd combat pretenţia globală a lui Bourdieu, făcînd apel la diferenţa culturală americană, nu fac decît să reiterez concepţia sa generală asupra faptului că arta şi estetica nu sînt esenţe universale atemporale, ci produse culturale influenţate şi transformate de condiţiile social-istorice. Faptul că tocmai în America artele populare au reuşit cel mai bine să prospere şi să slăbească monopolul artei rafinate asupra legitimităţii estetice şi culturale poate fi explicat foarte bine prin invocarea unor anumiţi factori social-istorici. Demonstrarea şi clasificarea acestora ar necesita cercetări detaliate de ordin socio-istoric, depăşind cu mult scopul capitolului de faţă. Însă următorii factori par a fi cei mai importanţi.

În primul rînd, deşi America este departe de a avea o societate neîmpărţită pe clase, structura ei socială a fost, totuşi, dintotdeauna, mai flexibilă şi mai descentralizată decît cea a societăţilor europene tradiţionale; iar ideologia ei dominantă a fost, în mod mult mai tranşant, una egalitară şi anti-aristocratică. În al doilea rînd, ca naţiune din Lumea Nouă, care a trebuit să lupte pentru a deveni independentă politic şi economic de Europa, America a fost mai înclinată să

se opună dominației culturale a acesteia; iar cultura rafinată era percepută clar ca fiind un produs aristocratic de proveniență europeană, care stîrnea uneori proteste patriotice violente[1]. În al treilea rînd, ca popor alcătuit din imigranți din diferite culturi, nu exista aici nici o tradiție națională unică a artei rafinate, care să fi fost importată fără probleme din Lumea Veche și păstrată ca obligatorie; de asemenea, nu exista nici un sistem educațional centralizat, care să întărească uniformitatea culturală. Efectul eliberant al pluralismului cultural asupra artei populare se poate constata cel mai bine în felul cum blues-ul, jazz-ul și rock-ul au fost dezvoltate, pornind de la sursele lor culturale africane, de către populația afro-americană – care era exclusă cu atîta brutalitate din cadrul societății de vîrf, încît, astfel, s-a putut elibera în mare măsură de constrîngerile esteticii dominante ale acesteia[2].

---

[1] La reprezentațiile de teatru din America secolului al XIX-lea, de exemplu, actorii erau bombardați cu alimente și aruncați în afara scenei cu strigăte precum: „Afară! Afară! Întorceți-vă în Anglia! Spuneți-le englezilor că yankeii v-au trimis înapoi!". Mai mult decît atît, „publicul din New Orleans cerea adesea ca uverturile la operele italiene să fie îmbogățite cu astfel de cîntece patriotice precum *Yankee Doodle* și *Hail Columbia.*" Cînd un dirijor prefera să ignore aceste rugăminți, „publicul începea să distrugă scaunele și băncile". Cea mai violentă izbucnire de protest contra culturii europene (care era, în mare măsură, tot o manifestare a furiei împotriva tendințelor aristocratice ale americanilor din înalta clasă) s-a înregistrat la Astor Place în 1849, unde cel puțin douăzeci și două de persoane au fost ucise. Pentru mai multe detalii despre opoziția (și supunerea) publicului american față de aristocrația, intelectualismul și elitismul de tip european specifice artei rafinate, vezi Levine, *Highbrow / Lowbrow* (citatele sînt de la p. 62 și 95).

[2] Carl Boggs și Ray Pratt, *The Blues Tradition: Poetic Revolt or Cultural Impasse?*, în Lazere (ed.), *American Media,* 279, susțin o idee similară: „În măsura în care condițiile sociale în care s-a format blues-ul erau agrare, pre-capitaliste și definite rasial, muzica a existat, în principal, în afara sistemului economic și a relațiilor sociale dominante". Pentru mai multe detalii despre cultura negrilor, dezvoltată ca un refugiu din sfera dominației socio-culturale a albilor, vezi Eugene D. Genovese, *Roll Jordan,*

Dar poate că cel mai important motiv al libertății sale culturale a fost faptul că societății americane îi lipseau cele două instituții tradiționale care au structurat, în mare parte, cultura rafinată a Europei și puterea ei de dominație: un tribunal aristocratic și o biserică națională. Așa cum s-a arătat în numeroase rînduri, noțiunea de artă rafinată a fost, în mare măsură, o invenție a aristocraților, menită să le asigure privilegiul social constant în fața burgheziei tot mai prospere, o strategie bazată pe distincție care va fi imitată ulterior de către burghezii aspiranți la un statut social superior[1]. Tradiția ecleziastică, pe de altă parte, a oferit un ideal (întărit pe cale instituțională) de experiență puternic spiritualizată, ca și obiceiul de a acorda o pioasă atenție operelor de artă. Apoi a format o clasă preoțească intelectuală, care să conducă și să reglementeze domeniul acestei experiențe transcendente și al discursului respectiv. Cînd credința teologică s-a pierdut, dar sentimentele religioase și obiceiurile de sumbră spiritualizare erau încă extrem de puternice, acestea au fost proiectate în „religia" artei rafinate, un nou spațiu de experiențe nepămîntești și devoțiune, cu o nouă clasă „preoțească" formată din artiști și critici intelectuali. Tradiția religioasă era mult mai modestă în America, iar puritanismul ei dominant era cum nu se poate mai nepotrivit ca mod de receptare estetică. Fiind de la bun început o republică, neavînd o aristocrație tradițională și îmbrățișînd multiple secte religioase, America s-a putut opune mai bine (decît Europa – n.tr.) la ceea ce Bourdieu descrie ca fiind principala „aristocrație a culturii" (*D* 11-96) și, prin urmare, a putut susține statutul estetic al artelor populare, care nu pretind a avea nici distincție aristocratică, nici valoare cvasi-religioasă[2].

Roll: The World The Slaves Made (New York: Pantheon, 1974) și Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness* (New York: Oxford University Press, 1977).

[1] Vezi, de exemplu, Taylor, *Art, an Enemy of the People*, 43 și Arnold Hauser, *The Social History of Art* (New York: Knopf, 1951), 438ff.

[2] Ceea ce nu înseamnă, însă, că această opoziție a fost suficient de puternică încît să împiedice crearea, în America, a unui sistem (*establishment*) aristocratic al artei rafinate, influent

(6) În sfîrşit, arta populară mai este criticată pentru faptul de a nu fi atins un nivel formal satisfăcător, aşa cum afirmă, fără înconjur, Abraham Kaplan: „Ceea ce este inestetic la arta populară este lipsa acesteia de formă. Ea nici nu suscită (la) şi nici nu permite efortul susţinut necesar pentru crearea unei forme artistice"[1]. Spre deosebire de profunda grijă a artei rafinate pentru formă, arta populară se presupune, în genere, a fi atît de preocupată de conţinut, încît atribuie formei doar un rol subordonat, neglijabil – aceasta neputînd fi, astfel, exprimată sau tematizată în mod adecvat.

Argumentele aduse în sprijinul deficienţelor formale ale artei populare iau şi ele forme multiple. Se neagă atît unitatea, cît şi complexitatea structurii formale a artei populare. Potrivit lui Macdonald şi Adorno, creaţiilor populare le lipseşte în mod necesar unitatea formală, nu doar pentru că sînt produse de către un grup mai degrabă decît de indivizi autonomi, ci şi pentru că se adresează unui public mediocru (*regressive audience*) alcătuit din indivizi ne-integraţi, care şi-au pierdut capacitatea de sintetizare necesară perceperii „unităţii multiplu structurate" a operelor de artă autentice. În loc de formă, ele au doar nişte tipare banale, care slujesc drept fundal pentru anumite efecte incitante şi superficiale[2].

---

din punct de vedere politic, al cărui proces de formare este bine descris de către Levine. Ideea este, mai curînd, că această opoziţie a fost (şi rămîne) destul de puternică încît să submineze monopolul nejustificat al artei rafinate asupra legitimităţii estetice şi culturale.

[1] Abraham Kaplan, *The Aesthetics of the Popular Arts*, în J. B. Hall şi B. Ulanov (ed.), *Modern Culture and the Arts* (New York: McGraw-Hill, 1972), 53.

[2] „Formele cîntecelor devenite hituri sînt atît de strict standardizate [...], încît nici o formă specifică nu apare în vreo piesă". Această „emancipare a părţilor din coeziunea lor (în orice unitate formală înseamnă) [...] abaterea interesului de la întreg [...] spre chestiunea individuală" (Adorno, *On the Fetish Character of Music*, 281, 289; vezi şi Macdonald, *A Theory of Mass Culture*, 65: „Unitatea este esenţială în artă; ea nu poate fi obţinută de către un grup de specialişti în producţie, oricît de competenţi ar fi ei").

Cel mai adesea, însă, nu unitatea operelor populare este contestată (şi folosită drept argument pentru a le distinge de arta autentică), ci complexitatea lor formală. Bourdieu, care defineşte atitudinea estetică drept o capacitate de a privi lucrurile „mai curînd ca formă decît ca funcţie", consideră această atitudine detaşată, de distanţare faţă de realitate, drept cheia cu ajutorul căreia arta rafinată dobîndeşte „complexitate formală". Numai printr-o atare atitudine putem ajunge la „realizarea unei «opere deschise», polisemantice în mod intrinsec şi deliberat", ca „stadiu final în demersul pentru obţinerea autonomiei artistice" (*D* 3, 34-5). Pentru Bourdieu, strînsa legătură a artei populare cu întregul conţinut al vieţii „implică o subordonare a formei în faţa funcţiei" şi, prin urmare, un eşec în ceea ce priveşte atingerea unei complexităţi formale. În arta populară, sîntem atraşi imediat de conţinutul sau substanţa operei; or, acest lucru – susţine Bourdieu – este incompatibil cu o receptare estetică autentică, „dată fiind opoziţia fundamentală între formă şi substanţă" (*D* 4, 197). Legitimitatea estetică se obţine numai „printr-o deplasare a interesului de la «conţinut», personaje, acţiune etc. către formă sau către efectele propriu-zis artistice; acestea sînt receptate doar în manieră relaţională, prin comparaţie cu alte opere, ceea ce este incompatibil cu o imersiune în singularitatea operei date în plan imediat" (*D* 34).

O astfel de raportare comparativă la alte opere şi stiluri dintr-o anume tradiţie artistică reprezintă, fără îndoială, o modalitate sigură de a asigura complexitatea formală a artei rafinate. Însă această intertextualitate se poate întîlni şi în opere de artă populară, multe dintre acestea făcînd aluzie în mod conştient unele la altele şi chiar citîndu-se reciproc, pentru a produce o diversitate de efecte estetice, inclusiv o complexă reţea de conexiuni care ţin de istoria artei. Astfel de aluzii nu rămîn neapreciate de către publicul artei populare, care în genere cunoaşte mai bine tradiţia ei decît cunoaşte publicul artei rafinate tradiţia acesteia din urmă[1].

[1] Mai mult, nu numai că acestui public îi plac acele complexităţi formale care descentrează conţinutul şi întrerup conti-

Mai problematică în argumentul lui Bourdieu este, însă, presupunerea că ar exista o opoziție oarecum necesară între formă și conținut, ceea ce înseamnă că noi nu am putea recepta (sau crea) o operă satisfăcătoare la nivel formal fără să ne detașăm de orice interes sau entuziasm am avea în privința conținutului ei. Nu doar că acest lucru pare să implice o manieră foarte contestată de a distinge între formă și conținut, ci chiar presupune o confuzie între două sensuri ale „formalului": cel care trimite la formalism și cel care se referă la formă, structură sau contur. Numai primul determină o poziție de detașare, reținere ceremonioasă și respingere a valorilor vieții. Pe cînd forma, departe de a se opune, în mod esențial, vieții, este parte integrantă (și pentru totdeauna) a modului și a ritmului în care trăim; iar forma estetică – Bourdieu o știe foarte bine – are rădăcini adînci în ritmurile material-organice și în condițiile sociale care contribuie la configurarea acestora, deși faptul nu este recunoscut ca atare[1]. Putem percepe forma estetică printr-o

---

nuitatea narativă (ca în muzica video sau procesul de auto-filmare și intervalele muzical-vizuale din *Miami Vice*), ci membrii acestuia sînt chiar capabili să creeze ei înșiși propriile produse estetice (complexe din punct de vedere formal), prin segmentarea și combinarea produselor artei populare, astfel încît să obțină texte originale. Acest lucru se poate realiza printr-o schimbare sistematică a canalelor, înregistrări video și tipărire, sau – cum este cazul în muzica rap – prin *sampling* și o sintetizare a diferitelor înregistrări. Vezi Fiske (*Television Culture,* 103-4, 238, 250-62) despre aceste idei, cu referire directă la televiziune, și următorul capitol, cu referire la rap.

[1] Bourdieu recunoaște mai mult decît majoritatea teoreticienilor dimensiunea profund trupească a esteticului: „Arta nu este niciodată pe de-a-ntregul o *cosa mentale* [...], așa cum o consideră susținătorii concepției intelectualiste [...]. Arta este, totodată, un «lucru trupesc» ", legat de anumite ritmuri „organice" fundamentale: „rapiditate și încetinire, crescendo și descrescendo, tensiune și relaxare" (*D* 80). Dar, din păcate, datorită tendinței lui sociologice de a accepta perspectivele dominante social drept fapte certe *(positive facts),* el reduce domeniul esteticii legitime la cel al

receptare imediată şi entuziastă, în plan material, la fel de bine ca printr-o detaşare intelectuală; forma poate fi *funky*, tot aşa cum poate fi şi auster de formală.

În legătură cu problemele privind complexitatea formală şi intertextualitatea istoriei artei, mai există două acuzaţii la adresa artei populare. Spre deosebire de arta rafinată, lăudată pentru intensa ei preocupare faţă de comunitatea estetică – artiştii ei datorîndu-şi deseori „principala sursă de inspiraţie mediului în care lucrează"[1] –, arta populară este considerată a fi atît de obsedată de conţinut, încît îşi neglijează statutul său de mediu şi de formă de reprezentare, practicînd (potrivit lui Bourdieu) „o reducere sistematică a lucrurilor care ţin de artă la lucruri care ţin de viaţă" (*D* 5). În al doilea rînd, în timp ce arta rafinată se distinge prin „caracterul inovator şi experimental în privinţa formei" (*PH* 76), insuficienta atenţie acordată de către arta populară mediului formal, dublată de dorinţa ei de a plăcea prin conţinut, conduce la ideea că ei îi lipseşte „gustul pentru experimentare în ceea ce priveşte forma" (*D* 4). Presupunînd, iarăşi, existenţa unei opoziţii fundamentale între formă şi substanţă, Bourdieu susţine că arta populară şi publicul ei acceptă „experimente în ceea ce priveşte forma şi efectele estetice specifice doar în măsura în care ele pot fi trecute cu vederea şi nu afectează substanţa însăşi a operei" (*D* 33).

Însă multe opere de artă populară dovedesc o preocupare în privinţa formei, scoţînd în evidenţă stilul şi mediul lor. Mai mult decît atît, unele îşi expun în mod conştient latura reprezentaţională (ca în serialele TV *Moonlighting* şi *Monty Python's Flying Circus*, sau chiar în unele din comediile „de

---

„esteticii pure", detaşat de viaţă şi de trup. Ceea ce nu face decît să întărească şi mai mult lunga tradiţie a formalismului intelectualist, în care senzorialul este legitimat estetic doar ca un mijloc de a obţine forma intelectuală – sau, în cuvintele lui Adorno, „doar ca purtător a ceva intelectual, care se revelează în cadrul întregului" (*On the Fetish Character of Music*, 274).

[1] Greenberg, *Avant-Garde*, 100.

joasă speță" ale lui Mel Brooks). Acest lucru este realizat nu doar cu ajutorul dialogului și al narațiunii vizuale – care evocă, de la sine, statutul ficțional al operei –, ci și (după cum arată Fiske) prin „procedee formale, ca stilizarea exagerată, auto-filmarea, editarea nemotivată și, uneori, încălcarea regulii privind cele 180 de grade"[1]. Cît despre experimentare, artele populare de tip mass-media sînt ele însele produsele unor experimente asupra mijloacelor și a formei; și chiar dacă, în genere, arta populară este conservatoare din punct de vedere formal, se întreprind eforturi continue de inovare a formei în demersul creativ al noilor stiluri și genuri (precum rock-ul pe video și rap-ul), uneori chiar și în cadrul celor mai vechi.

Evident că o astfel de discuție generală, doar cu menționarea în treacăt a unor exemple, nu va constitui o dovadă convingătoare a faptului că arta populară are acele calități formale despre care se crede că sînt apanajul artei și esteticii rafinate: unitate și complexitate, intertextualitate și polisemie deschisă, caracter experimental și evidențierea unei atenții speciale acordate mediului. Poate că singurul mod adecvat de a demonstra acest lucru și de a răspunde tuturor acuzațiilor anterioare este cel de a arăta în mod concret că operele de artă populară dețin acele valori estetice rezervate, de către critici, doar artei rafinate. Acest lucru se poate face numai prin studierea atentă a operelor din cadrul unor genuri specifice. Următorul capitol își asumă această sarcină, printr-un studiu asupra muzicii rap și o prezentare detaliată a uneia dintre lucrările sale.

---

[1] Fiske, *Television Culture*, 238. Vezi și dezbaterea despre stilul auto-reflexiv, complexitatea formală și intertextualitatea conștientă ale televiziunii în analiza pe care Alexander Nehamas o face la *St Elsewhere* în *Serious Watching*, în David Hiley, James Bohman și Richard Shusterman (ed.), *The Interpretive Turn: Philosophy, Science, Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), 260-81.

4
ARTA RAFINATĂ A RAP-ULUI

... Poezie vrăjită
Şi artă viitoare, deşi neînchipuită încă.
Shelley, *Prometeu dezlănţuit*

I

Rap-ul este genul de muzică populară care se dezvoltă, astăzi, cel mai rapid, dar care este şi cel mai bîrfit şi persecutat. Aspiraţia sa la un statut artistic este înăbuşită sub un potop de critici abuzive, acte de cenzură şi preluări în scopuri comerciale[1]. Acest lucru nu ar trebui să surprindă.

[1] Cenzura rap-ului a devenit binecunoscută la scară naţională atunci cînd grupul The 2 Live Crew a fost interzis şi arestat în Florida, în vara anului 1990. Pentru detalii cu privire la încercări anterioare de reprimare a muzicii rap, vezi pamfletul *You Got a Right to Rock: Don't Let Them Take It Away,* scris de editorii de la *Rock and Roll Confidential* şi publicat de Duke and Duchess Ventures, Inc., New York, în septembrie 1989. Cenzura concertelor şi gestul „părintesc" de a trece înregistrările pe o listă neagră (gest întreprins insistent de către Parents Musical Resource Center) sînt tematizate adesea în cadrul versurilor rap şi corelate cu problema libertăţii de exprimare estetică şi politică – precum în *Freedom of Speech* al lui Ice-T (deşi cu mai puţină inspiraţie şi stil), sau în *Banned in the USA* al lui 2 Live Crew. Desigur, rap-ul de dată mai recentă s-a dovedit a fi prea îndrăgit de public pentru a

Căci rădăcinile sale culturale şi primii lui susţinători aparţineau clasei de jos, alcătuite din negri, a societăţii americane; iar sentimentul militant de mîndrie al negrilor şi tematizarea experienţei de ghetou (în cadrul acestei muzici – n.tr.) constituie un ameninţător semnal de alarmă la adresa autosuficienţei stării de lucruri (*complacent status quo*) din acea societate. Dată fiind această motivaţie politică pentru subminarea rap-ului, se pot găsi uşor raţiuni de ordin estetic ce par să-l discrediteze ca formă de artă legitimă. Cîntecele rap nici măcar nu se cîntă, ci se spun sau se scandează. De obicei, ele nu angajează muzicieni care să interpreteze *live* sau o compoziţie originală; fondul sonor este alcătuit, mai curînd, din diverse tăieturi (*sampling*) ale unor înregistrări gata făcute şi adesea binecunoscute. În sfîrşit, versurile par simpliste şi lipsite de rafinament, dicţia sub nivelul standard, rimele aspre, repetitive şi deseori vulgare. Totuşi, aşa cum titlul acestui capitol o sugerează, aceleaşi versuri pretind şi elogiază statutul de poezie şi artă rafinată al rap-ului[1].

Aş dori să examinez mai îndeaproape estetica rap-ului, sau a *hip-hop*-ului, conform denumirii date de cunoscători[2]. Întrucît îmi place această muzică, am un interes

---

nu fi cooptat, în formele lui mai domoale, de către media naţională. Ritmurile şi stilul său au fost adoptate de marile canale de publicitate, iar unui rapper mai manierat, Fresh Prince, i s-a dat o emisiune TV difuzată la o oră de vîrf pe un canal principal.

[1] Titlul l-am preluat din versurile cîntecului lui Ice-T, *Hit the Deck*, menit să „demonstreze calitatea de artă rafinată a rap-ului". Există, însă, nenumărate alte piese care declară, emfatic, statutul poetic şi artistic al rap-ului; printre cele mai convingătoare sînt: *Talkin' All That Jazz* al lui Stetsasonic, *I'm Still # 1*, *Ya Slipin'*, *Ghetto Music* şi *Hip Hop Rules* ale lui BDP şi *The Best* al lui Kool Moe Dee.

[2] *Hip hop* semnifică, de fapt, un complex cultural organic mai vast decît rap-ul. El include *breakdance*-ul şi *graffiti*-ul, ca şi un anumit gen (stilizat, dar totuşi cotidian) de îmbrăcăminte purtată de cei aflaţi în topuri şi devenită la modă. Muzica rap a oferit ritmurile folosite de *breakdance*; unii rapperi mărturisesc că au practicat, anterior, genul *graffiti*; iar moda *hip-hop* este elogiată în multe cîntece

personal în a susține legitimitatea sa estetică[1]. Însă chestiunile de ordin cultural și miza în plan estetic sînt de o amploare mult mai mare. Deoarece rap-ul este, cred, o artă populară postmodernă care pune sub semnul întrebării unele dintre convențiile noastre de ordin estetic cele mai statornicite, comune nu doar modernității ca stil și ideologie artistice, ci și doctrinei filosofice moderne și strictei diferențieri impuse de ea între sferele culturii. Totuși, deși combate aceste convenții, rap-ul satisface, cred, cele mai importante criterii convenționale de legitimitate estetică – merit care nu i se recunoaște artei populare, în genere. El sfidează, așadar, orice distincție rigidă (bazată pe fundamente pur estetice) între arta rafinată și cea populară, punînd, de asemenea, sub semnul întrebării însăși noțiunea de fundamente pure. Pentru a susține aceste afirmații, voi aborda rap-ul mai întîi în termenii esteticii postmoderne. Dar întrucît legitimitatea estetică se dovedește cel mai bine printr-o receptare critică efectivă, voi dedica cea mai mare parte din acest capitol lecturii atente a unei piese reprezentative pentru muzica rap,

---

rap, un exemplu fiind *My Adidas* al lui Run-DM. Pentru un studiu despre genul graffiti, vezi Susan Stewart, „*Ceci Tuera Cela:* Graffiti as Crime and Art", în John Fekete (ed.), *Life After Postmodernism* (New York: St. Martin's Press, 1987), 161-80.

[1] Ca evreu alb aparținînd clasei de mijloc, îmi dau seama că interesul meu pentru muzica rap ar putea fi criticat ca exploatator și ca nefiind „corect din punct de vedere politic", spunîndu-se că nu am dreptul de a susține sau studia o formă de manifestare culturală a cărei experiență formativă de ghetou îmi lipsește. Însă, deși rădăcinile rap-ului sînt adînc statornicite în ghetoul urban al negrilor, această muzică (după cum vom vedea) se adresează unui public mult mai larg; iar protestul său împotriva sărăciei, persecuției și prejudecăților etnice ar trebui să fie comprehensibil multor grupuri și indivizi care au trecut prin experiențe similare, deși în alte spații decît ghetoul negrilor. În orice caz, consider că este mai incorect din punct de vedere politic să ignorăm importanța rap-ului pentru estetica și cultura contemporană, refuzînd să-l luăm în considerație pe motive pur rasiale sau socio-etnice.

care arată cum poate răspunde aceasta în fața acuzațiilor estetice majore aduse artei populare.

Postmodernismul este un fenomen extrem de complex și controversat, a cărui estetică rezistă, prin urmare, oricărei definiri clare și definitive[1]. Totuși, anumite teme și trăsături stilistice sînt recunoscute drept caracteristici tipic postmoderne, ceea ce nu înseamnă că ele nu se pot întîlni, într-o măsură mai mare sau mai mică, și în arta modernă. Aceste caracteristici presupun mai curînd un tip de receptare reciclantă (adaptativă) decît o creație unică și originală, un amestec eclectic de stiluri, o preluare entuziastă a noilor tehnologii și a culturii de masă, combaterea noțiunilor moderniste de autonomie estetică și puritate artistică, precum și accentuarea a ceea ce este local și temporal mai degrabă decît universal și etern. Indiferent dacă vrem sau nu să numim aceste caracteristici „postmoderne", rap-ul nu doar că le ilustrează într-un mod izbitor, ci adesea le scoate în evidență și le tematizează. Astfel, chiar dacă respingem noțiunea însăși de postmodernism, aceste trăsături sînt esențiale pentru înțelegerea muzicii rap.

Preluarea prin *sampling*

Procedeul artistic al preluării este sursa istorică a muzicii hip-hop și rămîne nucleul tehnicii sale și principala trăsătură a formei și mesajului său în plan estetic. Muzica se compune prin selectarea și combinarea unor fragmente din cîntece deja înregistrate, în vederea obținerii unui „nou" fond sonor. Acesta, produs de către DJ pe o placă multiplă, constituie fundalul

[1] Am examinat mai detaliat dimensiunea estetică a postmodernismului în Richard Shusterman, *Postmodernism and the Aesthetic Turn*, din „Poetics Today" 10 (1989), 605-22. O foarte influentă abordare a postmodernismului la care fac trimitere este cea a lui Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, din „New Left Review" 146 (1984), 53-92.

muzical al versurilor rap. Iar ele, la rîndul lor, sînt adesea menite să laude atît virtuozitatea inimitabilă a DJ-ului în a realiza *sampling*-ul şi a sintetiza muzica preluată, cît şi forţa de interpretare – lirică şi rimată – a rapper-ului (numit, generic, MC). Deşi prestaţia rapper-ului, extrem de laudativă la adresa sa, îi scoate adesea în evidenţă capacitatea de a stîrni dorinţe sexuale, succesul comercial şi starea materială, toate aceste însemne ale statutului său apar ca fiind secundare faţă de forţa sa verbală (şi derivînd din aceasta).

Unora din rîndul populaţiei albe le-ar putea veni greu să creadă că virtuozitatea verbală este deosebit de apreciată în ghetoul urban al negrilor. Studiile sociologice arată, însă, că ea este foarte preţuită în acel spaţiu, iar cercetările antropologice dezvăluie faptul că afirmarea unui statut social superior pe baza abilităţii de exprimare verbală constituie o tradiţie statornicită a negrilor, moştenită de la vechii înţelepţi (în acelaşi timp preoţi şi învăţători) din Vestul Africii şi păstrată, în Lumea Nouă, prin acele jocuri sau concursuri orale convenţionale precum *signifying* sau *the dozens*[1].

[1] Vezi, de exemplu, Roger Abrahams, *Deep Down in the Jungle* (Chicago: Aldine Press, 1970), al cărui studiu asupra ghetoului din Philadelphia arată că abilităţile de vorbire „conferă un înalt statut social" şi că pînă şi în rîndul tinerilor „abilitatea de a folosi cuvintele este tot atît de mult preţuită ca şi forţa fizică" (39, 59). Studii asupra ghetourilor din Washington şi Chicago au confirmat acest lucru. Vezi Ulf Hanners, *Soulside* (New York: Columbia University Press, 1969), 84-5, care notează că abilitatea verbală a fost „apreciată la scară largă de către cei din ghetou", nu doar din motive de competitivitate practică, ci şi ca „valoare distractivă"; şi Thomas Kochman, *Toward an Ethnography of Black American Speech Behavior*, în Thomas Kochman (ed.), *Rappin' and Stylin' Out* (Urbana: University of Illinois Press, 1972), 241-64. Alături de sensul său restrîns, desemnînd practica tradiţională şi stilizată a insultei verbale, verbul „a semnifica" are, în limbajul negrilor, şi un sens mai vast în comunicarea codificată sau indirectă, bazată pe cunoştinţele particulare datorate mediului şi pe situaţia particulară a celor care participă la actul de comunicare. Pentru o analiză impresionant de complexă şi foarte sofisticată din punct de vedere teoretic asupra verbului „a semnifica" luat

Neputința noastră de a recunoaşte tropii tradiționali, convențiile stilistice şi complexitățile (produse prin constrîngere) limbii engleze afro-americane (precum inversiunea şi redirecționarea semantică, simplitatea simulată şi parodia mascată – menite, inițial, să ascundă adevăratul sens față de ostila populație albă)[1] a indus falsa credință că toate versurile rap sînt superficiale şi monotone, dacă nu chiar de-a dreptul stupide. Însă o lectură informată şi atentă va revela, în multe cîntece rap, nu doar un tip neaoş de exprimare înțeleaptă şi pătrunzătoare, ci şi forme de subtilitate lingvistică şi niveluri multiple de înțeles, ale căror complexitate, ambiguitate şi intertextualitate rivalizează, uneori, cu cele ale aşanumitei „opere deschise" din cadrul artei rafinate.

Ca şi limbajului său stilizat (deosebit de arogant), şi celeilalte trăsături frapante a rap-ului (ritmul său *funky* dominant) i se pot identifica rădăcinile africane; şi anume, în ritmurile junglei, care au fost preluate de muzica rock şi disco, iar ulterior însuşite de către DJ-ii rap – canibalii muzicieni ai junglei urbane. Totuşi, în ciuda moştenirii sale africane, hip-hop-ul s-a născut în era disco din jurul anilor '75, în ghetourile sumbre ale New York-ului: la început în Bronx, apoi în Harlem şi Brooklyn. Pe măsură ce a preluat sunetele şi tehnicile disco, el le-a subminat şi transformat, la fel cum făcuse jazz-ul (o manieră artistică anterioară de pre-

---

drept un astfel de trop generic şi a prezenței sale „în textele negrilor, ca temă explicită, ca strategie retorică implicită şi ca principiu de istorie literară", vezi Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1988); citatul este de la p. 89.

[1] Astfel de strategii lingvistice de evaziune şi redirecționare (printre care: *shucking*, *tomming*, *marking* şi *loud-talking*), precum şi noțiunile generice de inversiune şi semnificare sînt discutate pe larg în Kochman, *Toward an Ethnography*, Grace Simms Holt, *'Inversion' in Black Communication* şi Claudia Mitchell-Kernan, *Signifying, loud-talking, and marking*, toate apărute în Kochman (ed.), *Rappin' and Syilin' Out.*

luare, aparţinînd negrilor) cu melodiile cîntecelor populare. Dar spre deosebire de jazz, hip-hop-ul nu a preluat simple melodii sau fraze muzicale, adică şabloane abstracte, ilustrabile în diverse interpretări şi avînd, astfel, statutul ontologic de „entităţi-tip". El a preluat, mai curînd, fragmente sonore concrete, interpretări simbolice deja înregistrate ale unor asemenea şabloane muzicale. Deci, spre deosebire de jazz, gestul său de a împrumuta şi transfigura nu a necesitat creativitate în ceea ce priveşte compoziţia sau mînuirea instrumentelor muzicale, ci doar în manipularea echipamentului de înregistrare. DJ-ii din cluburile disco obişnuite au dezvoltat tehnica segmentării şi îmbinării înregistrărilor, potrivind tempo-urile astfel încît să realizeze o trecere firească, fără întreruperea violentă a dansului. Nemulţumiţi de muzica disco şi pop (comercial), calmă şi neinteresantă, DJ-ii din Bronx, avînd propriul stil, au aplicat din nou această tehnică a segmentării pentru a concentra şi intensifica părţile mai dansante. Pentru ei, cea mai importantă parte a înregistrării era pauza – acea parte a melodiei în care se auzeau doar tobele. Puteai auzi stilul exploziv Tito Puente din tobele latino suprapus peste înregistrări cu Jimmy Castor; solo-ul la tobe în dezlînatul gen *funk*, din nenumărate înregistrări *soul* din anii '60 – ale unor legende precum James Brown sau Dyle şi cei de la Blazers; pînă şi începuturile cvadruple, la tobe bas, îndrăgite de rockeri gen *heavy metal* şi *hard*, precum Thin Lizzy şi Rolling Stones. Aceasta se întîmpla atunci cînd dansatorii s-au împuţinat şi DJ-ii au început să segmenteze în jurul aceloraşi măsuri de pe două plăci, extinzînd pauza muzicală în una instrumentală[1].

Pe scurt, hip-hop-ul a început, explicit, ca muzică *dance* – una care trebuia receptată prin mişcare, nu doar prin simplă audiere. Iniţial, a fost creat numai pentru a fi interpretat *live* (la petreceri date acasă, în şcoli, centre comunale

[1] Vezi David Toop, *The Rap Attack: African Five to New York Hip Hop* (Boston: South End Press, 1984), 14.

şi parcuri), în locuri unde lumea putea admira dexteritatea DJ-ului şi personalitatea şi capacitatea de a improviza ale rapper-ului. Nu era menit publicului larg, şi timp de mulţi ani a fost restrîns doar la aria New York-ului, rămînînd în afara reţelei mass-media. Deşi neoficial era înregistrat adesea pe casete şi apoi reprodus şi răspîndit de către fanii săi tot mai numeroşi, abia în 1979 rap-ul a fost difuzat la radio pentru prima dată şi a emis cele dintîi înregistrări oficiale. Aceste două single-uri – *Rapper's Delight* şi *King Tim III (Personality Jock)* –, fiind compuse de formaţii din afara nucleului comunităţii rap dar care aveau relaţii cu industria producătoare de înregistrări, au stîrnit resentimente printre rapperi, constituind însă un stimulent şi un exemplu pentru a ieşi din spaţiul subteran şi a realiza discuri şi înregistrări radio. Oricum, chiar şi atunci cînd formaţiile s-au mutat de pe stradă în studio, ori de cîte ori se putea folosi muzica *live*, activitatea de preluare a DJ-ului nu a fost abandonată şi continua să fie tematizată în versurile rap-ului, ca fiind esenţială acestei arte[1].

De la tehnica de bază, a segmentării unor bucăţi muzicale, hip-hop-ul a dezvoltat alte trei caracteristici formale care au contribuit semnificativ la sunetul şi estetica sa: „amestecul prin zgîriere", „segmentarea prin lovire" şi simpla zgîriere. Prima constă, pur şi simplu, din suprapunerea sau amestecarea anumitor sunete dintr-o înregistrare cu cele ale înregistrării difuzate în momentul respectiv[2]. Segmentarea prin lovire este o subtilitate a acestui amestec, prin care DJ-ul mută

---

[1] Vezi, de exemplu, *Rhyme Pays* al lui Ice-T, *Bring the Noise* al lui Public Enemy, *Jam-master Jammin'* al lui Run-DMC şi *Ya Slippin'* al lui BDP.

[2] Se numeşte „amestec prin zgîriere" nu doar fiindcă această plasare manuală a acului pe un anume fundal sonor zgîrie discurile, ci şi pentru că DJ-ul aude zgomotul produs de zgîrietură, atunci cînd mută acul pe înregistrarea care urmează să fie supusă *sampling*-ului, înainte de a o adăuga, efectiv, celeilalte înregistrări care este trimisă deja prin sistemul de difuzare.

acul *pickup*-ului înainte şi înapoi pe un anumit segment de acorduri sau bătăi la tobă de pe o înregistrare, astfel încît să adauge un puternic efect de percuţie melodiei de pe cealaltă înregistrare (difuzată continuu pe altă placă). Cea de a treia caracteristică este o zgîriere mai sălbatică înainte şi înapoi a înregistrării, prea rapidă pentru ca muzica înregistrată să mai fie recunoscută, însă avînd ca efect un sunet dramatic de o intensă calitate muzicală şi un ritm nebunesc.

Aceste proceduri de segmentare, amestec şi zgîriere conferă rap-ului o varietate de forme de preluare, care par tot atît de versatile şi imaginative ca şi cele din arta rafinată – ilustrate, să spunem, de gestul lui Duchamp de a aplica o mustaţă *Giocondei*, cel al lui Rauschenberg de a face ştersături pe un tablou al lui De Kooning sau cel al lui Andy Warhol de a re-reprezenta în mod variat anumite imagini de pe ambalaje comerciale. Rap-ul prezintă, însă, şi o varietate de conţinuturi preluate. Nu doar că realizează un *sampling* dintr-o serie întreagă de cîntece populare, ci se înfruptă eclectic şi din fragmente clasice, teme muzicale de la televiziune, sunete din reclame şi muzica jocurilor electronice. Mai mult, preia chiar şi conţinuturi non-muzicale, precum ştiri sau fragmente din discursurile lui Malcolm X şi Martin Luther King[1].

Deşi unii DJ se mîndreau cu astfel de preluări din surse extrem de neaşteptate şi de prin ganguri, uneori încercînd să ascundă (de teama competiţiei) înregistrările exacte pe care lucrau, nu a existat niciodată vreo tentativă de a trece sub tăcere faptul că ei lucrau cu sunete deja înregistrate în loc să compună propria muzică. Din contra, ei îşi elogiau deschis

---

[1] Istoricul muzicii rap David Toop (*Rap Attack*, 105) ne creează o imagine asupra acestui eclectism sălbatic: „Bambaataa a amestecat genul calypso cu muzica electronică europeană şi japoneză, Simfonia a cincea de Beethoven şi grupuri rock precum Mountain; Kool DJ Herc a răsucit Doobie Brothers, alături de Isley Brothers; Grandmaster Flash a suprapus discursuri înregistrate şi efecte sonore peste The Last Poets; Symphonic B Boys Mixx a segmentat fragmente de muzică clasică pe cinci plăci". Vezi, de asemenea, p. 149, 153.

metoda. Care este semnificația estetică a acestei proceduri de preluare?

În primul rînd, ea combate ideea tradițională de originalitate și unicitate, care a dominat multă vreme concepția noastră cu privire la artă. Romantismul și cultul acestuia față de geniu compara artistul cu un creator divin, susținînd că operele sale trebuie să fie în întregime noi și să exprime personalitatea sa unică. Modernismul, cu angajamentul său față de progresul artistic și avangardă, a întărit dogma că noutatea radicală ar fi esența artei. Deși artiștii au împrumutat întotdeauna unii din operele altora, faptul a fost de regulă ignorat sau negat, implicit, prin ideologia originalității, care impunea o distincție rigidă între creația originală și împrumut. Arta postmodernă – cum este rap-ul – subminează această dihotomie, afișînd și tematizînd într-un mod creativ tehnicile sale de preluare pentru a arăta că împrumutul și creația nu sînt deloc incompatibile. În plus, sugerează că opera de artă aparent originală este ea însăși, întotdeauna, produsul unor împrumuturi nerecunoscute, iar textul nou și unic – o țesătură de ecouri și fragmente din texte anterioare.

Originalitatea își pierde, așadar, statutul ei absolut și este resemnificată, astfel încît să includă și preluarea transfigurantă și reciclarea elementelor vechi. În cadrul acesta postmodern, nu mai există instanțe originale ultime și de neatins, ci doar preluări ale unor preluări și simulacre de simulacre; astfel, energia creativă este liberă să se joace cu opere deja create, fără teama că, prin aceasta, își refuză sieși șansa de a fi cu adevărat creativă, neproducînd o operă complet originală. Cîntecele rap își elogiază, deopotrivă, originalitatea și împrumuturile[1]. Și, așa cum dihotomia creație/preluare este

[1] Vezi, de exemplu, *Caught, Can We Get a Witness?* al lui Public Enemy, *Talkin' All That Jazz* al lui Stetsasonic și *I'm Still # 1, Ya Slippin'"* și *The Blueprint* ale lui BDP. Imaginea centrală a acestuia din urmă evidențiază noțiunea-simulacru de originalitate a hip-hop-ului. Privilegiind stilul său subteran ca pe unul original și superior „sunetului molcom și comercial" al altor formații rap,

pusă sub semnul întrebării, tot astfel se întîmplă şi cu profunda separaţie între artistul-creator şi publicul-receptor. Preluarea transfigurantă poate lua forma artei.

Segmentare şi temporalitate

Stilul rap-ului de a combina (fragmente muzicale variate – n.tr.) combate de asemenea şi idealul de unitate şi integritate al artei rafinate. De la Aristotel încoace, esteticienii au considerat adesea opera de artă drept un întreg organic, atît de perfect unitar, încît orice rearanjare a părţilor sale ar însemna distrugerea întregului. În plus, ideologiile romantismului şi „artei de dragul artei" au întărit şi mai mult obiceiul nostru de a privi operele de artă ca pe nişte scopuri în sine, transcendente şi aproape sacre, a căror integritate trebuie respectată şi niciodată violată. Spre deosebire de această estetică a unităţii organice austere, procedurile rap-ului (de segmentare şi recombinare) reflectă „fragmentarea schizofrenică" şi „efectul de colaj" caracteristice esteticii postmoderne[1]. Spre deosebire de o estetică a adoraţiei faţă de opere fixe, de neatins, hip-hop-ul oferă plăcerile unei arte deconstructive – frumuseţea încîntătoare a dezmembrării (şi suprapunerii) vechilor opere pentru a crea altele noi, a demontării lucrurilor preambalate şi plictisitor de familiare, cu scopul obţinerii a ceva diferit şi incitant.

BDP pune în legătură întreaga sa originalitate cu apropierea sa faţă de originile de ghetou ale rap-ului. „Tu ai o copie, eu citesc direct din proiect (*the blueprint*)". Dar proiectul este el însuşi o copie, nu un original – este, într-adevăr, un simulacru sau o reprezentare a unui obiect care, de regulă, încă nu există ca obiect real şi concret.

[1] Vezi Jameson, *Postmodernism*, 73, 75. Aceasta nu înseamnă o negare a faptului că rap-ul atinge, vreodată, propria sa unitate sau coerenţă formală; pentru că, după cum voi arăta ulterior, reuşeşte acest lucru – de pildă, în piesa *Talkin' All That Jazz*.

Gestul DJ-ului de a combina şi al MC-ului de a ciocăni (*rap* înseamnă a bate ritmic, a ciocăni) scot în evidenţă, totodată, faptul că aparenta unitate a operei de artă originale este, adesea, construită artificial, cel puţin în muzica populară contemporană, unde procesul creativ este, în mod frecvent, destul de fragmentat: un fundal instrumental înregistrat la Memphis combinat cu unul vocal de la New York şi cu o voce de prim-plan din Los Angeles. Rap-ul continuă, pur şi simplu, acest proces de compoziţie artistică stratificată, deconstruind şi reasamblînd într-un mod diferit produse muzicale deja existente şi adăugîndu-le, apoi, stratul de versuri ale MC-ului, astfel încît să se creeze o nouă piesă. Însă rap-ul face acest lucru fără să pretindă că opera sa este inviolabilă, că procesul artistic ia vreodată sfîrşit sau că există vreun produs care ar trebui fetişizat într-atît încît să nu poată fi, la rîndul său, preluat şi transformat în altceva. Dimpotrivă, procedeul de combinare implică faptul că integritatea obiectuală a unei opere de artă nu ar trebui niciodată să depăşească posibilităţile de continuare a creaţiei cu ajutorul acelui obiect. Estetica rap-ului sugerează, aşadar, un mesaj deweyan – că arta este mai curînd un proces decît un produs final –, mesaj foarte binevenit în cultura noastră, a cărei tendinţă de a reifica şi a transforma în marfă orice expresie artistică este atît de puternică, încît rap-ul însuşi este o victimă a acestei tendinţe, căreia i se opune.

Sfidînd integritatea fetişizată a operelor de artă, rap-ul combate, de asemenea, şi noţiunile tradiţionale de monumentalitate, universalitate şi permanenţă ale acestora. Nu mai sînt admirate opere concepute în stilul lui Eliot, ca „o ordine ideală" de „monumente" existînd atemporal, dar păstrate, totuşi, în timp, prin tradiţie[1]. Spre deosebire de concepţia-

[1] T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, în *Selected Essays* (Londra: Faber, 1976), 15. Pentru o critică a acestei concepţii iniţiale a lui Eliot şi o explicare a motivelor pentru care el a abandonat-o, mai tîrziu, în cadrul teoriei sale cu privire la tradiţie, vezi

standard, că „un poem este pentru totdeauna", rap-ul pune în evidență temporalitatea operei de artă și lipsa ei probabilă de permanență: nu doar prin tehnica de preluare deconstructivă, ci și prin tematizarea explicită, în versurile sale, a propriei temporalități. De pildă, multe cîntece ale formației BDP includ versuri ca *Fresh for '88, you suckers* sau *Fresh for '89, you suckers*[1]. Astfel de menționări ale datei presupun o recunoaștere a caracterului temporal; ceea ce pentru anul '88 este „proaspăt" este, se pare, răsuflat în '89, depășit de noua prospețime a recoltei lui '89. Însă, conform esteticii postmoderne a rap-ului, efemera prospețime a creațiilor artistice nu le face să fie lipsite de valoare estetică; nu mai mult decît efemera sa prospețime face ca frișca să-și piardă realitatea gustului[2]. Concepția că valoarea estetică este reală numai dacă rezistă la testul timpului reprezintă o simplă prejudecată – adînc înrădăcinată, dar nejustificată, datorată în cele din urmă tendinței filosofice de a echivala realitatea cu permanența și neschimbarea.

Refuzînd să considere operele de artă ca monumente eterne, menite să fie adorate pe veci de la distanță, și refăcînd operele, pentru a le face mai bune, rap-ul pune sub semnul întrebării, totodată, presupusa lor universalitate – dogma potrivit căreia arta de calitate trebuie să fie pe placul tuturor oamenilor, de orice vîrstă, abordînd o tematică umană universală. Hip-hop-ul tratează teme universale precum

---

Richard Shusterman, *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism* (New York: Columbia Univesity Press, 1988), 156-67.

[1] Vezi, respectiv, *My Philosophy* și *Ghetto Music*. Versurile de la *Ya Slippin'* și *Hip Hop Rules* conțin auto-datări ca fiind, respectiv, din 1987 și 1989. *Don't Believe the Hype* al lui Public Enemy are o ștampilă cu anul 1988, iar ștampile similare (pentru datare) mai pot fi întîlnite în cazul cîntecelor lui Ice-T, Kool Moe Dee și mulți alții.

[2] Potrivit aceluiași simbol, sper ca și această prezentare pe care o fac rap-ului să aibă valoare, în pofida faptului că ar putea fi depășită, curînd, de noi dezvoltări ale genului.

nedreptatea şi opresiunea, dar se recunoaşte, cu mîndrie, a fi „muzica ghetoului", tematizînd rădăcinile sale şi angajamentul său faţă de ghetoul urban şi cultura negrilor. Deşi evită, în genere, să excludă societatea albilor – existînd, chiar, rapperi şi fani în cadrul acesteia[1] –, rap-ul îşi concentrează atenţia asupra unor caracteristici ale vieţii de ghetou pe care albii sau negrii din clasa de mijloc le ignoră: proxenetism, prostituţie, dependenţă de droguri, precum şi răspîndirea bolilor venerice, ucideri în stradă şi hărţuirea de către poliţiştii albi. Cei mai mulţi rapperi îşi definesc apartenenţa locală în termeni destul de concreţi, menţionînd adesea nu doar oraşul, ci şi cartierul, cum ar fi Compton, Harlem, Brooklyn sau Bronx. Chiar şi atunci cînd devine internaţional, rap-ul rămîne, cu mîndrie, local; întîlnim, de pildă, în rap-ul franţuzesc aceeaşi specificare a zonei şi concentrare asupra problemelor locale[2].

Deşi localizarea poate să constituie un aspect izbitor al prăbuşirii postmoderne a stilului internaţional al modernismului, puternicul accent local al rap-ului se datorează, probabil, mai mult originilor sale – ţinînd de conflictul şi competiţia zonale. Aşa cum remarcă Toop, hip-hop-ul a contribuit la transformarea rivalităţii violente dintre bandele locale în competiţii muzical-verbale între formaţii rap[3]. Este

---

[1] Există înregistrări rap ale unor formaţii de albi, cum ar fi Blondie, Tom Tom Club, Beastie Boys, 3rd Bass şi ale unor cîntăreţi solo precum Vanilla Ice.

[2] Vezi, de exemplu, albumul francez cu muzică rap *Rapattitudes,* în care rapper-ii se referă la zonele lor specifice din Paris şi la problemele lor de cazare şi integrare socială. Rap-ul francez, deşi autentic în spiritul său, rămîne unul derivat din sursele americane ale genului.

[3] Toop, *Rap Attack,* 14-15, 70-1. S-ar putea arăta foarte bine că hip-hop-ul constituie un spaţiu estetic în care violenţa şi agresiunea fizică sînt traduse în formă simbolică. Sigur, rivalitatea cruntă şi competiţia agresivă sînt esenţiale în estetica rap-ului. Poate că tema cea mai comună a versurilor rap este ideea că rapper-ul respectiv este superior altor rapperi, prin forţa rimelor sale şi abilitatea de „a mişca" publicul, prin faptul că poate

deja greu să identificăm diferențe stilistice frapante între genurile de muzică ale diverselor cluburi zonale, deoarece specificul local este dificil de păstrat o dată ce muzica începe să circule prin sistemul mass-media și este supusă presiunilor comerciale ale acestuia. De aceea, în versurile rap întîlnim atît plîngeri, cît și elogii, cu privire la expansiunea lui comercială.

Tehnologia și cultura mass-media

Atitudinea complexă a muzicii rap vizavi de răspîndirea și comercializarea în masă reflectă o altă trăsătură esențială a postmodernismului: copleșitoarea, fascinanta adoptare a tehnologiei contemporane, mai ales a celei mass-media. Deși produsele comerciale ale acestei tehnologii par foarte simple și utile, atît complexitatea producției tehnologice, cît și

---

răspunde provocării celor care îl critică sau îl „insultă", făcîndu-i să pară *slabi și ridicoli* cînd se confruntă cu el în muzica rap. Această confruntare este descrisă adesea în termeni extrem de violenți, așa cum apare ea în concursurile de insulte verbale ale „duzinelor" și „semnificării" (vezi sursele citate la nota 6). Oricum, alături de această auto-proclamare fără compromisuri ca fiind „cel mai bun", fiecare rapper își exprimă, totodată, în versurile proprii, solidaritatea cu alți artiști rap care împărtășesc aceleași convingeri politice și artistice.

Una dintre manifestările cele mai supărătoare ale violenței simbolice din muzica rap este atitudinea acesteia față de femei – adesea nu doar o atitudine de exploatare sexuală, ci și de o brutalitate sălbatică. Cea mai bună apărare pe care și-o poate clădi rap-ul, în privința versurilor sale atît de misogine, este că acestea constituie exagerări intenționate și că ar trebui înțelese ca o trimitere ironică la *macho*-ism. Această apărare (cel puțin problematică) este mai plauzibilă în cazul înțelepciunii seci a lui Ice-T, decît în cel al brutalității crunte a formației NWA. Semnul cel mai încurajator este faptul că femeile rapper reacționează prin proteste – așa cum o fac, de pildă, HWA (Hoes Wit Attitude), BWP (Bytches With Problems) și, în maniera cea mai virulentă, Queen Latifah.

sofisticatele sale relații cu sistemul socio-economic ce o susține sînt, pentru consumatorul public, înspăimîntător de inaccesibile și dificile. Vrăjiți (captivați) de forțele pe care ni le conferă tehnologia, noi, postmodernii, sîntem, totodată, oarecum deranjați de imensa putere pe care o are aceasta asupra noastră, în calitatea sa de mediu omniprezent, însă tot mai greu de înțeles al vieții noastre. Dar fascinația față de această putere care inspiră deopotrivă respect, surprindere și teamă ne poate oferi și încîntarea (poate iluzorie) de a ne dovedi noi înșine stăpînii ei, atîta vreme cît folosim, efectiv, tehnologia. O astfel de încîntare caracterizează exact ceea ce Jameson numește „halucinanta bucurie" a „sublimului post-modern sau tehnologic"[1].

Hip-hop-ul manifestă din plin acest sindrom, îmbrățișînd entuziast și preluînd cu talent tehnologia mass-media, dar rămînînd, totuși, cumplit de oprimat și de prost receptat de către acest sistem tehnologic și de societatea care îl susține. Rap-ul s-a născut din comerciala tehnologie mass-media: înregistrări și plăci, amplificatoare și combine *(mixers).* Caracterul său tehnologic a permis artiștilor să creeze o muzică pe care nu ar fi putut-o, altfel, crea, fie pentru că nu și-ar fi permis instrumentele muzicale necesare, fie pentru că le lipsea pregătirea pentru a cînta la acestea[2]. Tehnologia a făcut din DJ niște artiști mai degrabă decît consumatori sau simpli tehnicieni executanți. „Run-DMC a fost primul care a spus că un DJ poate fi o întreagă formație / Care să se sprijine pe propriile picioare și să te scoale de pe scaun", se exclamă într-un cîntec al lui Public Enemy[3]. Dar fără comerciala tehnologie mass-media, DJ-ul-formație n-ar fi avut nimic pe care să se sprijine.

Abilitatea creativă cu care artiștii rap au preluat noua tehnologie stîrnește, într-adevăr, admirație și este adesea elogiată în versurile acestei muzici. Prin jongleriile de combinare, de *sampling* și de schimbare a diverselor înregistrări, pe mai

[1] Jameson, *Postmodernism*, 76, 79.

[2] Toop, *Rap Attack,* 151.

[3] Vezi *Bring the Noise* al lui Public Enemy.

multe plăci, pricepuții DJ au demonstrat că stăpînesc muzica de tip comercial și tehnologia ei, deopotrivă fizic și artistic. De la echipamentul disco inițial, artiștii rap au trecut la adoptarea unor alte (și mai avansate) tehnologii: tobe electrice, sintetizatoare, sunete pe calculatoare și pe telefoanele cu taste, precum și computere care scanează întregi serii de sunete posibile, pentru a le reproduce apoi și a le sintetiza pe cele dorite.

Tehnologia mass-media a fost, de asemenea, crucială și pentru ritmul impresionant de creștere a popularității rap-ului. Ca produs al culturii negrilor – o cultură de tip oral mai curînd decît scris –, rap-ul are nevoie să fie auzit și simțit imediat, cu sonoritățile sale energice, stimulante, pentru a putea fi receptat în mod adecvat. Nici o partitură nu ar putea transmite colajul nebunesc al muzicii sale, și nici măcar versurile n-ar fi exprimate satisfăcător în scris, separate de ritmul, intonația, accentul și pronunția lor corespunzătoare. Numai tehnologia mass-media permite o largă răspîndire și păstrare a unor astfel de evenimente performative orale. Atît prin difuzarea la radio și TV, cît și prin mijloacele de înregistrare pe discuri, casete și CD-uri, rap-ul a putut ajunge mult mai departe decît la publicul său inițial din ghetouri, ceea ce a permis muzicii și mesajului său să se facă auzite cu adevărat, chiar și printre albii din America și din Europa. Numai prin intermediul mass-media hip-hop-ul a putut deveni o voce proeminentă în cultura noastră populară, una pe care America de mijloc ar prefera să o suprime, deoarece exprimă adesea strident opresiunea frustrantă a vieții de ghetou și dorința, mîndră și arzătoare, de opoziție și schimbare socială. În lipsa unor asemenea sisteme, rap-ul nu ar fi reușit să „pătrundă pînă în miezul națiunii" (Ice-T) și n-ar fi avut ocazia să „îi învețe pe burghezi" (Public Enemy)[1]. În mod similar, numai prin mass-media hip-hop-ul și-a putut dobîndi faima și șansa artistică, succesul său comercial permițîndu-i

[1] Vezi *Heartbeat* al lui Ice-T și *Don't Believe the Hype* al lui Public Enemy.

să facă noi investiții în plan artistic și transformîndu-l într-o o sursă de necontestat pentru mîndria culturală a negrilor.

Rap-ul nu doar se bazează pe tehnicile și tehnologiile mass-media, ci își extrage, în mare măsură, conținutul și imagistica din cultura de masă. Programe TV, personalități sportive, jocuri electronice și multe produse comerciale cu mărci familiare (precum încălțămintea sportivă tip Adidas) sînt adesea menționate în versurile sale, iar temele lor muzicale sau genericele sînt uneori citate. Astfel de elemente preluate din cultura mass-media oferă fundalul cultural necesar creației și comunicării artistice în cadrul unei societăți unde tradiția artei rafinate este în mare măsură necunoscută sau neatrăgătoare, dacă nu chiar opresiv de străină și exclusivistă.

Dar, în pofida tuturor acestor daruri (recunoscute ca atare), mass-media nu constituie un aliat de încredere al rap-ului. Ea este, în același timp, ținta unei profunde suspiciuni și a unei critici aspre (din partea acestuia – n.tr). Rapper-ii atacă materialul său fals și superficial, conținutul standardizat și adaptat din punct de vedere comercial, dar lipsit de judecată și realitate. „Media false, noi nu-avem nevoie de ele, nu-i așa? Sînt imitații", susțin, instigator, cei de la Public Enemy[1], care se plîng, totodată (în *She Watch Channel Zero*) și de felul în care programele TV subminează inteligența, responsabilitățile și rădăcinile culturale ale femeilor de culoare. Rapper-ii îi critică în mod constant pe cei de la radio, pentru că refuză să le difuzeze piesele cu un conținut explicit sexual sau cu posibile efecte în plan politic, umplînd în schimb programele cu un inofensiv „terci comercial" (BDP). „Tîmpiții de la radio nu mă difuzează niciodată", se plînge Public Enemy – vers preluat și intens repetat de către Ice-T într-un cîntec omonim, care condamnă radioul și FCC-ul (Comisia Federală a Comunicațiilor) pentru cenzura practicată, care neagă atît libertatea de exprimare, cît și realitățile dure ale vieții, pentru a continua să difuzeze

[1] În *Don't Believe the Hype.*

„nimic altceva decît prostii comerciale"[1]. Disprețuind opțiunea unei „vînzări la licitație" (*sell-out,* aici cu sensul de trădare – n.tr.), Ice-T adresează (și răspunde la) cruciala „întrebare privind mass-media", care preocupă întregul rap progresist: „Poate radioul să facă față adevărului? Nu". Dar, totodată, își exprimă convingerea că, în pofida acestei interdicții de a fi difuzat la radio, el poate atinge o audiență de milioane de oameni prin intermediul casetelor, sugerînd că media are, totuși, metodele ei de a submina încercările de exercitare a controlului („Ei fac un radio de doi bani, oamenii trebuie să găsească scăpare / Dar chiar dacă sînt interzis, eu tot o să vînd un milion de casete")[2].

În sfîrșit, pe lîngă conținutul fals, superficial și cenzura represivă, mass-media mai sînt asociate și unui sistem comercial global și unei societăți care exploatează și oprimă pe aceia care alcătuiesc cel dintîi public al hip-hop-ului. Recunoscînd că cei ce guvernează și vorbesc în numele complexului comercial-tehnologic dominant sînt indiferenți față de suferințele clasei de jos a negrilor („Acestei țări nu i-a păsat vreodată de un frate ca mine [...], ci tîmpiții au avut puterea"), rapper-ii protestează împotriva felului în care societatea noastră capitalistă îi exploatează pe negrii dezmoșteniți, atît pentru a-și menține stabilitatea socio-politică (prin serviciul lor militar și în cadrul poliției), cît și pentru a-și mrii profitul, sporind cererea de bunuri de consum inutile[3]. O temă centrală a hip-hop-ului o constituie modul în care idealul de consum exagerat, expus în reclame – mașini

---

[1] Vezi *Ghetto Music* al lui BDP, *Rebel Without a Pause* al lui Public Enemy și *Radio Suckers* al lui Ice-T. Totuși, după cum admit acești rapperi, anumite posturi de radio mai difuzează, uneori (de obicei noaptea tîrziu), și „muzică despre realitatea crudă".

[2] În *Radio Suckers.*

[3] Vezi *Black Steel in the Hour of Chaos* al lui Public Enemy. Pe tema exploatării negrilor de către societatea albilor, vezi de asemenea *Who Protects Us From You?* al lui BDP și *Squeeze the Trigger* al lui Ice-T.

şi haine de lux, dispozitive de înaltă tehnologie – incită tineretul din ghetouri la o existenţă frauduloasă, care promite obţinerea rapidă a unor astfel de bunuri, dar care sfîrşeşte, de regulă, prin moarte, închisoare sau mizerie, refăcînd, astfel, ciclul de sărăcie şi disperare al ghetoului.

Unul dintre paradoxurile postmoderne ale hip-hopului este acela că rapper-ii îşi afişează propriul lux şi în acelaşi timp condamnă idealizarea şi urmărirea necondiţionată a acestuia drept greşite şi periculoase pentru comunitatea din ghetouri, din care se revendică ei înşişi şi faţă de care îşi manifestă ardent solidaritatea. La fel, cei care se declară rapperi „de subteran" denigrează comercialismul ca pe o trădare artistică şi politică, dar totodată îşi glorifică propriul succes comercial, privindu-l adesea drept un indiciu al forţei lor artistice[1]. Astfel de paradoxuri reflectă existenţa unor contradicţii mai profunde în cîmpul socio-cultural al vieţii de ghetou şi al aşa-numitei arte non-comerciale[2].

În cadrul culturii afro-americane există, cu siguranţă, o strînsă legătură între exprimarea autonomă şi situaţia economică, ce i-ar putea îndemna chiar şi pe rapper-ii non-comerciali să facă paradă de succesul lor comercial şi de averea lor. Aceasta deoarece, după cum demonstrează atît de bine Houston Baker, artiştii afro-americani trebuie totdeauna

---

[1] Ca exemple pentru primul paradox, vezi *High Rollers, Drama, 6'N the Mornin'* şi *Somebody Gotta Do It (Pimpin' Ain't Easy!)* ale lui Ice-T şi *Another Victory* al lui Big Daddy Kane; pentru cel de-al doilea, vezi *Radio Suckers* al lui Ice-T şi *The Blueprint* al lui BDP. O altă contradicţie supărătoare este aceea că, în pofida condamnării de către rap a opresiunii şi exploatării minorităţii, acesta adoptă frecvent *stilul pimpin'*, care constă din elogii oribile aduse exploatării (adesea violente) a femeilor.

[2] Pierre Bourdieu, în *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), denunţă logica secretă a intereselor şi mecanismelor materiale, comerciale şi clasiale care susţin activităţile din cadrul aşa-numitei arte pure, non-comerciale, şi eficientele sale iluzii – că ar fi pură şi non-comercială.

să se împace, conştient sau inconştient, cu trecutul de sclavie şi exploatare în plan comercial care stă la baza modului de existenţă şi exprimare al negrilor[1]. Aşa cum sclavii erau transformaţi, din oameni liberi, în avere, la fel şi modul lor de a-şi recîştiga independenţa a fost cel de a dobîndi ei înşişi destulă avere pentru a-şi răscumpăra libertatea (ca în descrierea lui Frederick Douglass privind modalitatea de eliberare tradiţională). Întrucît multă vreme le fusese refuzat dreptul la exprimare, pentru că erau doar proprietatea altora, afro-americanii au fost îndreptăţiţi a crede „că *doar* proprietatea face posibilă exprimarea"[2]. Pentru rapper-ii de subteran, aşadar, succesul comercial şi capcanele luxului său pot funcţiona, în mod esenţial, drept semne ale independenţei în plan economic, aceasta făcînd cu putinţă libera exprimare artistică şi politică şi fiind, la rîndul ei, posibilă datorită unei astfel de exprimări. O dimensiune majoră a acestei independenţe în plan economic o reprezintă independenţa faţă de sfera delictelor[3].

Autonomie şi distanţă

Dacă eclectismul canibalic al rap-ului violează convenţiile modernismului rafinat – de puritate şi integritate estetică –, insistenţa sa agresivă pe dimensiunea profund politică a culturii combate una dintre convenţiile artistice fundamentale ale modernităţii: autonomia estetică. Potrivit lui Weber şi altora, modernitatea a fost strîns legată de proiectul raţionalizării, secularizării şi diferenţierii occidentale, care a demistificat tradiţionala viziune religioasă asupra lumii şi a

---

[1] Houston Baker, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 34-63.

[2] *Ibid.*, 57.

[3] Vezi, de exemplu, *Rhyme Pays* a lui Ice-T şi *They Want Money* şi *The Avenue* ale lui Kool Moe Dee.

despărțit domeniul său organic în trei sfere autonome ale culturii seculare: știința, arta și moralitatea, fiecare guvernată de logica sa internă – de judecată teoretică, estetică sau moral-practică[1]. Această diviziune a fost, firește, reflectată și întărită de analiza critică a lui Kant asupra gîndirii umane în termeni de rațiune pură, rațiune practică și judecată estetică.

Conform acestei diviziuni a sferelor culturale, arta a fost considerată ca distinctă față de știință prin aceea că nu se preocupă de formularea sau răspîndirea cunoașterii, de vreme ce judecata sa estetică este, prin însăși esența ei, non-conceptuală și subiectivă. Totodată, ea a fost strict diferențiată de activitatea practică din cadrul eticii și politicii, aceasta presupunînd un interes real și o voință puternică (precum și o gîndire conceptuală). Arta a fost, în schimb, expediată într-un tărîm imaginar, pe care Schiller l-a descris, mai tîrziu, drept tărîmul jocului și al imaginii[2]. Diferențiată clar de spațiile – mai raționale – cunoașterii și acțiunii, estetica a fost, totodată, diferențiată ferm și de bucuriile mai senzoriale și pline de savoare ale ființei umane în carne și oase; ca și cum plăcerea estetică rezidă, mai curînd, în contemplarea detașată și dezinteresată a calităților formale.

Genul de hip-hop numit *knowledge rap* (rap-ul cunoaștere) sau *message rap* (rap-ul mesaj) este dedicat unei combateri sfidătoare a acestei viziuni separaționiste, triviale și devitalizante asupra artei și esteticii. Acești rapperi insistă, de regulă, că rolul lor de artiști și poeți este inseparabil de rolul lor de cercetători ai realității și mesageri ai adevărului – mai ales ai acelor aspecte ale realității și adevărului care sînt neglijate sau distorsionate în cărțile de istorie și în rețeaua mediatică actuală. KRS-One de la BDP se pretinde a fi nu doar „un mesager și un artist, creatorul unor idei și concepte noi", ci și un filosof (chiar un „metafizician", potrivit

---

[1] Vezi, de exemplu, Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourses of Modernity* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987), 1-22.

[2] Vezi Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man* (Oxford: Clarendon Press, 1982).

indicațiilor de pe coperta albumului *Ghetto Music*) și un om de știință („I don't drop science, I teach it. Correct!")[1]. Spre deosebire de spoiala (prefăcătoria) politică, stereotipurile și plăcerea superficială oferite de mass-media, el declară cu mîndrie: „I'm trying not to escape, but hit the problem head on / By bringing out the truth in a song ... / It's simple; BDP will teach reality. / No beatin' around the bush, straight up; just like the beat is free. / So now you know a poet's job is never done. / But I'm never overworked, 'cause I'm still number one"[2]. (Nu-ncerc să evadez, ci pun punctul pe „i" / Revelînd adevărul în cîntec ... / E simplu; BDP vă va învăța ce este realitatea. / Fără a bate apa-n piuă, ci direct, pe față; la fel cum și ritmul e liber. / Așa că acum știți, munca poetului este fără sfîrșit. / Dar nu sînt niciodată epuizat, pentru că rămîn cel mai bun).

Fireşte, realitățile și adevărul pe care hip-hop-ul le promovează nu sînt cele eterne și transcendente din filosofia tradițională, ci mai curînd fapte și elemente instabile din lumea materială, socio-istorică. Totuși, acest accent pus pe natura maleabilă și schimbătoare în timp a realului (reflectată de toate acele indicii cu privire la dată și de expresia curentă în rap „a ști ce înseamnă timpul"[3]) constituie o respectabilă atitudine metafizică, asociată cu pragmatismul american. Deși

---

[1] Vezi *My Philosophy* și *Gimme Dat, (Woy)*. Versurile cîntecului lor aparținînd genului *knowledge rap*, *Who Protects Us From You?*, îl descriu pe acesta ca „un serviciu de anunțuri publice, prestat pentru voi de către oamenii de știință de la Boogie Down Productions".

[2] Din *I'm Still #I*. Despre atacul celor de la BDP împotriva istoriei așa cum este ea descrisă în cadrul sistemului (*establishment*), împotriva mass-media și a stereotipurilor lor, vezi mai ales *My Philosophy*, *You Must Learn* și *Why is That?*.

[3] Această noțiune, de pildă, constituie tema centrală a cîntecului lui Kool Moe Dee, *Do You Know What Time It Is?*; mai apare și într-o exprimare a preferințelor în materie de îmbrăcăminte, prin semnul distinctiv ce completează costumul lui Flavor Flav de la Public Enemy – un ceas enorm pe care îl poartă la gît, drept colier.

puțini sînt cei care știu acest lucru, rapper-ii filosofi „se întîlnesc", într-adevăr, cu Dewey, nu doar în metafizică, ci și într-o estetică non-separaționistă, ce evidențiază utilitatea socială, procesul și experiențele făpturii în carne și oase.

„Rap-ul cunoaștere" nu urmărește doar a unifica dimensiunile estetică și cognitivă; ci subliniază, în egală măsură, și faptul că utilitatea practică poate face parte din semnificația și valoarea artistice. Multe cîntece rap sînt menite, explicit, să trezească în populația de culoare conștiința politică, mîndria și impulsul revoluționar; unele susțin ideea importantă că judecățile de ordin estetic (mai ales în privința a ceea ce înseamnă artă) implică probleme politice de legitimare și efort social, în care muzica rap este angajată activ ca practică progresistă și la care se referă însăși afirmarea acesteia ca artă. Alte genuri de rap funcționează drept un oficiu de fabule morale cu sediul în stradă, oferind narațiuni preventive și sfaturi în probleme de crime, droguri și igienă sexuală (de pildă, *Drama* și *High Rollers* ale lui Ice-T, *Monster Crack* și *Go See the Doctor* ale lui Kool Moe Dee, *Stop the Violence* și *Jimmy* ale lui BDP). Există cîntece rap care combat pretențiile exclusiviste la istorie și educație ale albilor și sugerează narațiuni alternative ale negrilor – de la istoria biblică pînă la istoria hip-hop-ului însuși (*Why Is That?*, *You Must Learn* și *Hip Hop Rules* ale lui BDP). În sfîrșit, ar trebui să notăm faptul că rap-ul a fost folosit efectiv, în sălile de clasă din ghetouri, pentru predarea scrisului, cititului și istoriei negrilor[1].

Jameson sugerează că dezintegrarea granițelor moderniste tradiționale ar putea oferi posibilitatea salvatoare a „unei noi politici culturale radicale", o estetică postmodernă care „întemeiază dimensiunile cognitive și pedagogice ale artei și culturii politice"[2]. El consideră această nouă formă

[1] Cel mai bun exemplu în acest sens îl constituie Gary Byrd, un DJ radio din New York, care a alcătuit o emisiune informativă cu privire la rap. Pentru mai multe detalii, vezi Toop, *Rap Attack*, 45-6.

[2] Fragmentele citate din Jameson în acest paragraf și în următoarele două sînt din *Postmodernism*, 85, 87, 88, 89. Fraza lui

culturală ca fiind încă „ipotetică"; dar poate că ea survine prin intermediul rap-ului, ai cărui artişti tind, explicit, să ofere ceva nou şi să se implice politic, la fel cum încearcă să submineze dihotomia oprimantă dintre arta legitimă (rafinată) şi distracţiile populare, afirmînd concomitent statutul popular şi artistic al hip-hop-ului.

Oricum, la fel ca majoritatea teoreticienilor culturii, Jameson se întreabă dacă arta postmodernă poate înlesni cu adevărat o critică socială şi un protest politic eficiente, dată fiind „abolirea distanţei critice" pe care o efectuează. Căci, după ce a subminat fortăreaţa autonomiei estetice şi a preluat, cu entuziasm, din conţinutul banal şi comercial al existenţei, arta postmodernă pare a nu mai avea „distanţa estetică minimă" necesară pentru ca arta să poată rămîne „în afara Fiinţei masive a capitalului" şi să reprezinte, astfel, o alternativă şi o critică la ceea ce Adorno numea „realitatea nedumnezeiască". Deşi cei „abonaţi" la Public Enemy, BDP, sau Ice-T nu s-ar îndoi niciodată de autenticitatea şi forţa energiei lor protestatare, acuzaţia că toate „formele contemporane de opoziţie culturală sînt dezarmate şi reabsorbite, în secret, de un sistem din care ele însele pot fi considerate ca făcînd parte" poate fi adusă şi rap-ului. Deoarece, deşi condamnă stereotipurile din mass-media, violenţa şi urmărirea unei vieţi pline de lux, rap-ul le şi exploatează sau le glorifică pe acestea, pentru a-şi exprima ideile. Denunţînd comercialismul şi sistemul capitalist, pînă şi versurile din rap-ul „subteran" laudă, totodată, succesul comercial al acestuia sau îi descriu afacerile – unele cîntece, de pildă, prezentînd şi justificînd faptul că rapper-ul s-a mutat la altă companie de înregistrări, din motive comerciale[1].

Adorno provine din T. W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Londra: Routledge & Kegan Paul, 1984), 322.

[1] Vezi, de exemplu, *409* al lui Ice-T şi *Nervous* al lui BDP. Merită de notat că pînă şi aceşti artişti, care se consideră noncomerciali, poartă nume care fac trimitere la lumea afacerilor. Grupul sau „echipajul" lui Ice-T se numeşte „Rhyme Syndicate Productions",

Desigur, hip-hop-ul nu se situează complet în afara a ceea ce Jameson (printr-o îndoielnică presupunere sistemicizantă) priveşte ca fiind „spaţiul global şi totalizator al noului sistem mondial" al capitalismului multinaţional – ca şi cum amestecul de fapte contingente şi procese haotice din lumea noastră ar putea fi vreodată însumat într-un singur spaţiu sau sistem! Dar, admiţînd pentru moment că acest sistem atotcuprinzător ar exista, de ce ar trebui ca relaţiile profitabile ale rap-ului cu unele dintre elementele sale să nege forţa criticii sociale a acestuia? Oare trebuie să ne situăm complet în afara unui lucru pentru a-l critica eficient? Oare critica descentralizantă, îndreptată de postmodernism şi poststructuralism împotriva oricăror limite definitive şi ontologic statornicite, nu pune serios sub semnul întrebării noţiunea însăşi de „situare *complet în afară*"?

O dată pusă sub semnul întrebării această netă dihotomie „înăuntru / în afară", ar trebui să ne întrebăm, de asemenea, de ce se consideră, prin tradiţie, că o reacţie adecvată în plan estetic necesită o contemplare detaşată de către un subiect complet dezinteresat. Nevoia aceasta presupusă de detaşare constituie o altă manifestare a ideologiei moderniste privind puritatea şi autonomia estetice – ideologie repudiată de către hip-hop. Într-adevăr, în locul unei estetici a judecăţii detaşate, neimplicate, formaliste, rapper-ii susţin una a implicării profunde, trupeşti şi active – atît la nivelul conţinutului, cît şi al formei. Ei doresc să fie receptaţi, înainte de toate, printr-un dans energic şi pasionant, nu printr-o contemplare pasivă şi o analiză lipsită de vitalitate[1]. Queen Latifah, de pildă, comandă

---

iar BDP sînt, evident, iniţialele de la „Boogie Down Productions". Rap-ul comercial este adesea flagrant de comercial – aşa cum se întîmplă cînd versurile fac reclamă la discurile sau se referă la banii artistului respectiv (ca în cazul piesei lui LL Cool J, *1-900-LL Cool J*).

[1] Grandmaster Flash s-a plîns de faptul că, în timpul intervalului său instrumental plin de inedit şi virtuozitate, „mulţimea s-a oprit din dans şi s-a strîns în cerc, de parcă era la vreun

insistent publicului său: „Vă ordon să dansați pentru mine". Aceasta întrucît, explică Ice-T, rapper-ul „nu va fi fericit pînă cînd dansatorii nu vor fi uzi" de transpirație, „în afara oricărui control" și „posedați", sălbatic, de ritm, după cum un rapper carismatic ar trebui el însuși să fie posedat, pentru a-și mișca publicul cu darul său lăsat de Dumnezeu, darul rimelor[1]. Această estetică a posesiunii divine și totuși trupești ne amintește de atitudinea lui Platon față de poezie și de perceperea ei ca pe o înlănțuire de nebunie divină, extinsă de la Muză, prin artiști și interpreți, către public – un gen de criză criticată, în pofida esenței sale divine, drept irațională și inferioară adevăratei cunoașteri[2]. Mai important, însă, este

---

seminar. Era exact ce nu-mi doream. Nu ne aflam la școală – era timpul să ne mișcăm" (cit. din Toop, *Rap Attack,* 72).

[1] Vezi *Dance for Me* al lui Queen Latifah și *Hit the Deck* al lui Ice-T. Despre un mod similar de a accentua starea hipnotizantă și forța de mișcare fizică și spirituală ale rap-ului atît în cazul interpretului, cît și al auditoriului, vezi *Rock Steady* și *The Best* ale lui Kool Moe Dee.

[2] Ideea apare la modul cel mai explicit în dialogul *Ion* al lui Platon. Însă, în piesa *Get the Picture* a lui Kool Moe Dee, orientarea și valorizarea acestei înlănțuiri de nebunie divină sînt răsturnate, într-o manieră foarte inspirată. Ritmul (*rapping*) său hipnotic este echivalat cu o „cunoaștere" și o „rostire a adevărului", care înalță auditoriul extaziat la nivelul zeilor, contestînd supremația acestora și, în același timp, captivîndu-i:

Încep să plutesc
pe rimele ce le-am scris,
înălțîndu-mă la același nivel cu zeii și adun
mulțimi și munți de oameni
spre noi înălțimi.
La jumătate de milă de rai este locul petrecerii,
iar eu sînt obiectul atracției.
Zeii vor fi adunați acolo,
ieșiți din sferele lor, să mă audă cîntînd rock
și părînd că nu s-au mai distrat niciodată.
Încearcă să se poarte dumnezeiește, dar nu se pot abține.
.....

faptul că extazul spiritual din starea de posesiune divină trupească ar trebui să ne aducă aminte de Vodun şi metafizica religiei africane, la care a fost, într-adevăr, raportată estetica muzicii afro-americane[1].

Ce altceva ar putea fi mai îndepărtat de proiectul modernist de raţionalitate şi secularizare, ce s-ar putea opune mai mult esteticii raţionaliste, decorporalizate şi formalizate a modernismului? Nu este de mirare că estetica modernistă statornicită este atît de ostilă rap-ului şi muzicii rock în general. Dacă există vreun spaţiu viabil între estetica raţionalistă modernă şi una complet iraţională, căreia excesul dionisiac i-ar vicia orice urmă de enunţuri cognitive, didactice şi politice, acesta este spaţiul pentru o estetică postmodernă. Cred că arta rafinată a rap-ului locuieşte în acest spaţiu şi sper că va continua să prospere acolo.

II

Pînă acum am prezentat rap-ul ca pe unul care sfidează convenţiile artistice tradiţionale. Atunci, de ce l-am mai numi, totuşi, artă? În versurile sale, el se pretinde, cu mîndrie, a fi o artă, iar propria afirmare constituie un mijloc esenţial de obţinere a acestui statut. Dar ea nu este suficientă

Şi Venus va sorbi fiecare cuvînt spus de mine,
Zeus se va muia,
impresionat profund.
Voi face ca ritmurile lui Apollo să sune ca ale Maicii
Gîşte.
Către sfîrşitul nopţii Mercur va fi atît de vrăjit,
încît va răspîndi zvonul că există un zeu al microfonului
care a captivat pe toţi ceilalţi zei
ai mulţimilor,
descris ca un frate cu pielea închisă la culoare şi purtînd ochelari.

[1] Vezi, de exemplu, Michael Ventura, *Shadow Dancing in the U.S.A* (Los Angeles: J. P. Tarcher, 1986) şi Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit* (New York: Vintage, 1984).

pentru a stabili calitatea de artă sau caracterul estetic al unei forme de exprimare; afirmația trebuie să fie convingătoare. În primul rînd, firește, convingerea trebuie să provină din experiență; trebuie să simțim măiestria și forța estetică ale operei din felul în care aceasta se impune simțurilor și gîndirii noastre. De asemenea, mai este nevoie și de o anumită acceptare în plan socio-cultural. Trebuie să fie loc pentru opera sau genul de artă respective, în sfera socio-culturală a artei. Însă demersul de justificare teoretică poate contribui la crearea unui astfel de loc și la extinderea domeniului artei, prin asimilarea, în spațiul onorific al artei, a unor forme anterior neadmise. O strategie dovedită pentru înfăptuirea acestei asimilări este aceea de a arăta că, în ciuda abaterii sale evidente de la convențiile statornicite, o anumită formă de exprimare îndeplinește, totuși, destule criterii esențiale pentru a garanta recunoașterea legitimității ei artistice sau estetice. Aceasta îi este adesea refuzată artei populare, din cauza presupusului său eșec în a satisface astfel de criterii – mai ales cele referitoare la complexitate și profunzime, creativitate și formă, respectul și conștiința propriei valori artistice.

Deși rap-ul este, probabil, forma cea mai denigrată din cadrul artelor populare, cred că operele sale cele mai reușite satisfac aceste criterii estetice esențiale. Cel mai bună cale de a demonstra acest lucru nu este cea a polemicii și pledoariei generale, ci un studiu atent asupra unui specimen concret al genului. Prin urmare, mă îndrept către o lectură atentă a piesei *Talkin' All That Jazz*, înregistrată în 1988 de formația „Stetsasonic" din Brooklyn. Nu este nici rap-ul meu preferat, nici cel mai complex din punct de vedere artistic. L-am ales datorită popularității sale, a caracterului său reprezentativ (dovedit de faptul că este menționat în numeroase antologii de rap[1]) și întrucît pune în evidență unele probleme estetice esențiale pe care le ridică muzica rap.

---

[1] Este, de pildă, singurul cîntec apărut deopotrivă în albumul popular *Yo! MTV Raps* și în cel *Monster TV Rap Hits*. Cîntecul este preluat, aici, cu permisiunea celor de la Tee Gee Girl Music (BMI).

Deşi scopul lecturii mele este de a arăta bogăţia estetică a acestui rap, metoda însăşi de interpretare – aceea de a-l prezenta şi analiza ca pe un text codificat – implică, probabil, ignorarea unora dintre aspectele sale estetice cele mai importante, ca şi a manierei în care el se doreşte a fi receptat. Aceasta deoarece voi face abstracţie de latura sa esenţială – aceea sonoră –, atîta vreme cît paginile cărţii nu pot capta nici melodia, nici pronunţia şi intonaţia versurilor (o chestiune de mîndrie şi stil, printre rapperi), nici nu pot comunica efectele estetice complexe create de multiplele ritmuri şi tensiuni dintre linia muzicală centrală şi cuvintele accentuate pe parcursul interpretării (care, spre deosebire de cîntecele populare, păstrează propriul ritm de vorbire[1]). O receptare completă a elementelor estetice din cîntec ar necesita nu doar ca el să fie ascultat, ci şi dansat, pentru a-i simţi ritmurile prin mişcare, după cum ne îndeamnă, emfatic, acest gen de muzică. Modalitatea redactată, proprie culturii noastre, împiedică acest lucru – sugerînd, astfel, dificultăţile de ordin general inerente oricărui proces de receptare şi legitimare a culturii orale prin mijloace academice (adînc statornicite ca ţinînd doar de domeniul scrisului).

Pe de altă parte, dacă rap-ul poate îndeplini standarde estetice chiar şi în această formă sărăcită – de versuri scrise –, cu atît mai mult le va putea îndeplini în ipostaza sa deplină şi robustă, de melodie şi discurs ritmat. Admiţînd, aşadar, că un cîntec rap înseamnă, din punct de vedere estetic, mult mai mult decît textul său, să vedem cum poate justifica acest text pretenţia la un statut estetic; voi lua în consideraţie, pentru aceasta, criteriile centrale pe care le-am menţionat.

---

[1] Transcrierea versurilor nu transmite, de asemenea, nici faptul că ele sînt interpretate în stil antifonal, de trei voci care alternează neregulat printre rînduri şi se suprapun, uneori în cadrul aceluiaşi vers, contribuind la stilul *jumpy*, sincopat, al piesei şi la complexitatea sa formală.

Well, here's how it started.
Heard you on the radio
Talk about rap,
Sayin' all that crap
About how we sample.
Give an example.
Think we'll let you get away with that.
You criticize our method
Of how we make records.
You said it wasn't art,
So now we're gonna rip you apart.
Stop, check it out my man.
This is the music of a hip-hop band.
Jazz, well you can call it that,
But this jazz retains a new format.
Point, when you misjudged us,
Speculated, created a fuss,
You've made the same mistake politicians have,
Talkin' all that jazz.

(musical break)

Talk, well I heard talk is cheap.
Well, like beauty, talk is just skin deep.
And when you lie and you talk a lot,
People tell you to step off a lot.
You see you misunderstood,
A sample's just a fact,
Like a portion of my method,
A tool. In fact,
It's only of importance when I make it a priority,
And what we sample of is a majority.
But you are a minority, in terms of thought,
Narrow-minded and poorly taught

About hip hop's aims and the silly games
To embrace my music so no one use it.
You step on us and we'll step on you.
You can't have your cake and eat it too.
Talkin' all that jazz.

(musical break)

Lies, that's when you hide the truth.
It's when you talk more jazz than proof.
And when you lie and address something you don't know,
It's so whacked that it's bound to show.
When you lie about me and the band, we get angry.
We'll bite our pens and start writin' again.
And the things we write are always true,
Sucker, so get a grip now we're talkin' about you.
Seems to me that you have a problem,
So we can see what we can do to solve them.
Think rap is a fad; you must be mad,
'Cause we're so bad, we get respect you never had.
Tell the truth, James Brown was old,
Till Eric and Rak came out with "I got soul".
Rap brings back old R & B,
And if we would not,
People could have forgot.
We want to make this perfectly clear:
We're talented and strong and have no fear
Of those who choose to judge but lack pizazz,
Talkin' all that jazz.

(musical break)

Now we're not tryin' to be a boss to you.
We just wanna get across to you
That if you're talkin' jazz
The situation is no win.
You might even get hurt, my friend.
Stetsasonic, the hip-hop band,

And like Sly and the Family Stone
We will stand
Up for the music we live and play
And for the song we sing today.
For now, let us set the record straight,
And later on we'll have a forum and
A formal debate.
But it's important you remember though,
What you reap is what you sow.
Talkin' all that jazz.
Talkin' all that jazz.
Talkin' all that jazz.

ATÎTA VORBĂRIE GOALĂ

Ei bine, aşa a început.
V-am auzit la radio
vorbind despre rap,
spunînd toate acele porcării
despre cum facem noi *sampling*.
Daţi şi-un exemplu!
Credeţi că o să vă lăsăm în pace.
Voi criticaţi metoda noastră
de-a face înregistrări.
Spuneţi că asta nu e artă,
aşa că o să v-arătăm noi vouă.
Opriţi-vă şi înţelegeţi c-aşa stau lucrurile.
Asta e muzica unei formaţii hip-hop.
Jazz – ei bine, puteţi să-i spuneţi şi aşa,
dar acest jazz reţine un nou format.
Fapt pe care, atunci cînd ne-aţi judecat greşit,
l-aţi speculat şi-aţi făcut mare zarvă de el.
Aţi comis aceeaşi greşeală ca şi politicienii,
cu-atîta vorbărie goală.

De vorbit – ei bine, am auzit că de vorbit e uşor.
Ca şi frumuseţea, vorbele sînt doar de suprafaţă, ca pielea.
Şi cînd vobeşti şi spui minciuni din plin,
oamenii te dau mereu deoparte.
Vedeţi voi, aţi înţeles greşit,
Sampling-ul e doar ceva
ca o simplă parte din metoda mea,
o unealtă. De fapt,
este importantă numai atunci cînd fac din ea o prioritate
şi ceea ce combinăm e o majoritate.
Voi, în schimb, sînteţi o minoritate prin gîndirea voastră,
înguşti la minte şi prost informaţi
cu privire la scopurile hip-hop-ului şi simplul joc
de a-mi face muzica aşa încît nimeni să nu se folosească de ea.
Voi ne călcaţi în picioare şi noi o să călcăm peste voi.
Nu poţi mînca usturoi şi nici gura să nu-ţi miroasă.
Atîta vorbărie goală!

Minciună, asta înseamnă să ascunzi adevărul.
Asta înseamnă vorbăria goală, în locul dovezii.
Şi-atunci cînd minţi şi te referi la ceea ce nu ştii,
Este atît de izbitor, că sare-n ochi.
Atunci cînd minţi despre mine şi formaţia mea, ne supărăm.
O să ne ascuţim creioanele şi o să-ncepem iar să scriem.
Iar ce scriem noi este întotdeauna adevărat,
tîmpiţilor, aşa că veniţi-vă-n fire, vorbim despre voi.
Îmi pare că aveţi o problemă,
aşa că să vedem ce e de făcut ca s-o rezolvăm.
A gîndi în stil rap e-o manie; trebuie să fii nervos,
fiin'că sîntem răi, stîrnim respectul pe care voi nu l-aţi avut.
Spuneţi adevărul, James Brown era deja învechit,
cînd Eric şi Rak au scos pe piaţă *I got soul.*
Rap-ul a readus în prim-plan vechiul R & B
Şi dacă n-am fi făcut-o,
oamenii puteau să uite de el.

Vrem să fie foarte clar acest lucru:
sîntem talentaţi şi puternici şi n-avem nici o frică
de cei ce preferă să judece, dar le lipseşte nervul,
atîta vorbărie!

Acuma nu-ncercăm s-o facem pe stăpînii cu voi.
Vrem doar să-nţelegeţi
că, dacă vorbiţi prostii,
rămîneţi fără nici un cîştig.
Aţi putea chiar să aveţi de suferit, prieteni.
Noi, Stetsasonic, formaţia hip-hop,
întocmai ca Sly şi familia Stone,
noi vom susţine
muzica pe care o trăim şi-o cîntăm
şi cîntecul de astăzi.
Deocamdată, să ne lămurim
şi-apoi o să avem un forum
şi o dezbatere oficială.
Dar este important să v-amintiţi:
culegeţi ce aţi semănat.
Vorbărie goală.
Vorbărie goală.
Vorbărie goală.

Complexitate

La prima vedere, acest cîntec pare destul de simplu, poate prea simplu ca să justifice un tratament estetic. Îi lipsesc acele capcane de aluzie erudită, eliziune opacă şi obscuritate sintactico-semantică, ce constituie complexitatea caracteristică poeziei moderne. Enunţurile sale directe, absenţa metaforei şi clişeele repetate sugerează că i-ar lipsi orice complexitate sau profunzime a sensului. Dar complexitatea semantică şi polisemia sînt adînc impregnate în limbajul său simplu, aparent neartistic. Multiplele niveluri de sens ale cîntecului sînt

detectabile chiar din titlu – şi anume, în termenul-cheie *jazz*. Acesta are, cu siguranţă, cel puţin două sensuri complet distincte şi valorizate în mod diferit în contextul poemului. Primul se referă la jazz ca formă de artă muzicală, originară din cultura afro-americană – multă vreme criticată şi discreditată de către sistemul cultural oficial, dar care este, astăzi, legitimă în lumea întreagă. Al doilea sens este cel din jargonul cel mai obişnuit, în care termenul *jazz* este folosit pentru a desemna „vorbe mincinoase şi exagerate; de asemenea, o vorbărie goală, prostească"[1].

Această ambiguitate şi opoziţia privilegiantă între sensurile termenului însuşi de *jazz* – valorizarea pozitivă a celui standard, de artă muzicală, faţă de cel argotic (deci mai puţin „legitim"), de vorbărie mincinoasă – se dezvoltă ca temă centrală a acestui cîntec, dar pare a fi esenţială şi rap-ului în genere. *Talkin' All That Jazz* exploatează şi totodată pune sub semnul întrebării această opoziţie privilegiantă, prezentînd rap-ul ca pe o forţă angajată în legitimarea ilegitimului, denunţarea factorilor socio-politici implicaţi într-o asemeneea legitimare şi contestarea legitimităţii acelor puteri care refuză să acorde legitimitate rap-ului. Ocupîndu-se de aceste chestiuni, cîntecul pune, totodată şi probleme profund filosofice, privitoare la natura adevărului şi a artei, precum şi la sursele autorităţii lor. Pentru că arta, deşi sacralizată astăzi din punct de vedere cultural, a fost şi ea, cîndva – să ne aducem aminte – considerată ca ilegitimă, ca o mulţime de minciuni sfruntate şi de prostii inutile.

Pentru a respinge acest tip de lectură de la bun început, am putea fi tentaţi să arătăm că termenul *jazz* îşi pierde caracterul ambiguu, datorită contextului creat de titlu

---

[1] Preiau aceste definiţii din *Funk and Wagnall's Standard Desk Dictionary* (New York: Thomas Y. Crowell, 1980). *Webster's New Collegiate Dictionary* (Springfield, Mass.: Merriam, 1979) şi *The Random House College Dictionary* (New York: Random House, 1984) îi atribuie, în principal, acelaşi sens – de „vorbărie goală: prostii" şi „vorbărie nesinceră, exagerată, sau pretenţioasă".

şi, fără îndoială, datorită întregului cîntec. Deoarece expresia *talkin' all that jazz* pare a sugera că nu ne interesează deloc jazz-ul ca muzică, ci numai ca *vorbărie* şi minciuni – în special acelea prosteşti care alcătuiesc acuzaţiile nefondate la adresa hip-hop-ului, a căror sursă personificată o reprezintă ţinta adresării directe din poem, acel „voi". „V-am auzit la radio / Vorbind despre rap, / Spunînd toate acele porcării". Faptul că expresia *talkin' jazz* este luată în sens de vorbărie prostească, mincinoasă, este confirmat de corelarea acesteia cu discursul politicienilor („Aţi făcut aceeaşi greşeală ca şi politicienii, / cu-atîta vorbărie goală"); şi pare statornicit, într-adevăr, prin versurile „Minciună, asta înseamnă să ascunzi adevărul, / Asta înseamnă vorbăria goală, în locul dovezii. / Şi-atunci cînd minţi şi te referi la ceea ce nu ştii, / Este atît de izbitor, că sare-n ochi".

Dar *talkin' jazz* este luat, în egală măsură şi în sens pozitiv, ca artă muzicală, fapt care constituie însăşi tema cîntecului – rap-ul ca artă. Căci (trebuie să ne întrebăm) ce altceva este rap-ul decît un jazz vorbit? Nu este doar o muzică instrumentală înrudită cu jazz-ul şi nici versuri cîntate pe ritmuri de jazz. Cea mai evidentă trăsătură a muzicii rap este aceea că ea se constituie, în chip sfidător, mai mult prin vorbire decît prin cîntat, însuşi cuvîntul „rap" fiind un sinonim argotic pentru vorbărie. Iar corelarea muzicii rap cu jazz-ul este confirmată de prima strofă: „Asta e muzica unei formaţii hip-hop. / Jazz – ei bine, poţi să-i spui şi aşa. / Dar acest jazz reţine un nou format".

Aceste versuri conţin încă şi mai multe complexităţi semantice legate de valorizare. Formaţia acceptă să fie identificată cu muzica jazz – ca forma cea mai respectată de cultură şi tradiţie a negrilor, de la care hip-hop-ul se revendică, genealogic. Însă acceptarea este întrucîtva ezitantă. Deoarece rap-ul nu doreşte să fie privit ca o simplă versiune a jazz-ului clasic şi nici măcar a celui progresist; el insistă, mai curînd, pe propria sa originalitate. Jazz-ul rap-ului, spre deosebire de jazz-ul deja adoptat de tradiţia oficială (*by the*

establishment), „reține un nou format", sprijină elementele de noutate și prospețime, prin păstrarea unei relații strînse cu experiențele populare și cu stilul neaoș (argotic) de exprimare (cu „majoritatea" din stradă). Se sugerează faptul că hip-hop-ul este adevăratul, autenticul spirit al jazz-ului; și, de asemenea, că jazz-ul a fost pîngărit, oarecum, de tratamentul la care a fost supus de către sistemul cultural oficial și de complicitatea sa cu acesta[1]. Cu siguranță, respingerea inițială, de către sistemul oficial, a jazz-ului – ca o muzică prostească și exagerată – a contribuit la atribuirea acelui sens negativ (argotic) al termenului, de afirmații prosteşti și neadevăr. Iar acest sens păstrează ceva din respingerea inițială, care pare să inducă o supărătoare nuanță negativă în chiar sensul pozitiv al termenului – cel de stil muzical –, ridicînd astfel problema stăruitoare dacă această muzică este sau nu o artă adevărată, în sensul standard, sacralizat – în care este, evident, muzica clasică.

Aceste profunde ambiguități ale jazz-ului sînt exploatate în modul cel mai iscusit de către grupul Stetsasonic, pentru a sprijini ideea că rap-ul este o artă. Sensul de afirmații mincinoase al jazz-ului, bazat atît pe asocierea acestuia cu arta (mai curînd decît cu adevărul), cît și pe respingerea statutului său de artă serioasă, este la rîndul său folosit pentru a concedia – ca pe o afirmație falsă – respingerea reiterată a noului jazz, cel care ia forma rap-ului. Rapper-ii resping drept *talkin' jazz* (vorbărie goală) discursul așa-zis legitim al celor care, din ignoranță, resping rap-ul ca pe o formă degenerată, însușită, de *talkin' jazz* (jazz vorbit). Formația Stetsasonic preia și, în același timp, răstoarnă distincția jazz / adevăr serios, susținînd că muzica sa (jazz-ul vorbit) este adevărată – și reprezintă o formă de artă adevă-

[1] Rap-ul este mult mai categoric în exprimarea mîndriei de a fi negru și a contestării dominației culturale și politice a albilor decît jazz-ul. Faptul nu este surprinzător, de vreme ce acesta din urmă a apărut într-un context al vieții negrilor mult mai apropiat de sclavie.

rată –, în timp ce discursul presupus serios al celor care critică rap-ul şi jazz-ul este într-adevăr *talkin' jazz* în sens negativ; căci aceştia sînt complet dezinformaţi, „înguşti la minte şi puţin educaţi". Presupusul lor discurs adevărat despre arta adevărată nu este, în fapt, nici adevăr, nici artă, ci doar o vorbărie ignorantă, lipsită de orice înţelegere critică sau simţ creativ. Spre deosebire de minciunile sfruntate, „izbitoare" (*whacked*) ale criticilor cu minţi obtuze, versurile din muzica rap „sînt totodeauna adevărate". Mai mult decît atît, ele nu sînt rostite nechibzuit şi fără nici o băgare de seamă, precum „prostiile" „ieftine", acuzatoare, de la radio, ci sînt compuse cu grijă în scris[1] şi apoi interpretate de către artişti „talentaţi şi puternici", fideli expresiei originale specifice acestui „nou format". Aşadar, spre deosebire de criticismul denunţător, rap-ul se anunţă ca etalînd deopotrivă adevăr şi măiestrie artistică – susţinere pe care acest cîntec o demonstrează prin ingenioasa manieră dublă de a o afirma[2].

---

[1] Această prezentare a rap-ului mai curînd ca o scriere atent elaborată, decît ca o simplă vorbire, subliniază pretenţia sa de a-i fi recunoscută atît măiestria literară, cît şi cea artistică. Totuşi cîntecul nu implică o dihotomie între vorbire (ca sumă de minciuni) şi scriere (ca adevăr); întrucît, rostind adevărul în faţa criticilor lor, rapper-ii nu doar scriu, ci şi „vorbesc despre voi". Ei tind, în genere, să îşi pună în evidenţă atît abilitatea lor de improvizare orală, cît şi talentul de a compune texte.

[2] Aceasta este interpretarea dominantă a piesei. Însă, date fiind ambiguităţile şi inversiunile pe care se bazează pledoaria acestuia în favoarea rap-ului, ea admite şi lecturi alternative, sau chiar opuse. Un critic de dreapta ar putea susţine că statutul muzical al cîntecului – cel de jazz vorbit –, împreună cu pretenţia sa de a fi nu doar o artă, ci şi un adevăr, confirmă în mod patetic statutul său de simplă „vorbărie", adică de nonsens ridicol sau „exagerare" goală. Un interpret de culoare (şi activist opozant) ar putea considera protestul *artistic* al cîntecului împotriva oprimării socio-culturale a negrilor drept dăunător la adresa acestei comunităţi, prin aceea că reduce politicul la estetic; şi ar sugera că rap-ul

Deşi complexitatea semantică şi răsucirile inspirate din cuprinsul argumentării se regăsesc, aici, din plin, se poate nega faptul că ele sînt, de fapt, intenţionate, ori că ar exista, cu adevărat, pentru publicul muzicii rap. Poate că ele nu sînt decît produsul obiceiului nostru academic de a interpreta – chiar de a tortura – textele, în aşa fel încît să descoperim ambiguităţi. O astfel de lectură complexă a rap-ului, s-ar putea arăta, nu respectă spontaneitatea şi simplitatea acestui gen de muzică şi ale publicului său. În plus, sugerînd că orice răspunsuri mai simple sînt forme de receptare inferioară, o atare interpretare slujeşte la îndepărtarea artei faţă de manifestările ei populare şi de cei care o percep ca atare. Acest demers, prin care modurile de receptare intelectuală sînt folosite pentru a transforma arta populară în artă de elită, este destul de comun în istoria culturii[1].

Această obiecţie la adresa interpretării mele este suficient de puternică pentru a necesita un răspuns imediat. În primul rînd, nici un motiv nu ne constrînge să limităm înţelesul rap-ului la intenţia explicită a autorului; căci acest înţeles depinde, în egală măsură, de limbaj şi de cei care îl receptează, fiind un produs social care depăşeşte controlul determinant al autorului individual. Ambiguităţile *jazz*-ului, ca şi conflictele şi istoria culturii pe care le reflectă acestea sînt deja prezente în limbajul pe care autorul este nevoit să îl folosească, indiferent dacă el le intenţionează sau nu. În al doilea rînd, de vreme ce arta poate fi receptată în multe feluri şi la niveluri diferite, noile moduri de receptare – de către un public nou – nu pot fi condamnate ca unele care, *în mod necesar*, le-ar descalifica pe

---

rămîne doar „vorbărie goală", un simplu protest artistic, în loc să instige la acţiune politică reală.

[1] Vezi, de exemplu, cu privire la modul în care America a transformat creaţiile lui Shakespeare şi cele de operă din artă populară în artă rafinată, studiul lui Lawrence Levine, în *Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988).

cele ale publicului inițial. Acest lucru nu se întîmplă decît atunci cînd formele noi, intelectualizante, insistă în a-şi impune statutul lor privilegiat, sau exclusivist, ca legitim. Rap-ul poate fi receptat în mod corespunzător pur şi simplu prin dans, ceea ce nu înseamnă că publicul său obişnuit îl receptează, de regulă, doar într-o astfel de manieră non-intelectuală. Într-adevăr, cred că oricare ar fi concepția noastră cu privire la eroarea de a acorda prioritate intenției autorului şi publicului inițial, ambiguitățile şi inversiunile sînt prea proeminente şi clar evidențiate, aici, pentru a fi neintenționate; iar publicul inițial al muzicii rap este prea bine dotat ca să nu le înțeleagă. Aceasta deoarece tocmai astfel de ambiguități şi inversiuni sînt specifice comunității lingvistice a populației de culoare.

Engleza afro-americană este izbitor de ambiguă. De exemplu, în timp ce *nigger*, în engleza albilor, exprimă, fără echivoc, un abuz, în vorbirea negrilor el este „în egală măsură şi un cuvînt de afecțiune, admirație, aprobare"[1]. Motivele acestei ambiguități sporite ar trebui să fie evidente. „Sclavii negri erau obligați să-şi creeze un dialect semi-clandestin" pentru a-şi exprima dorințele, ascunzîndu-le, totodată, de privirea ostilă a supraveghetorilor lor; şi au făcut acest lucru dînd cuvintelor din engleza obişnuită sensuri specifice populației de culoare (alături de sensurile standard)[2]. O metodă esențială de multiplicare a sensurilor a fost aceea de a le inversa. Cum limba întrupează şi susține raporturile de putere în societate, această metodă a inversiunii este deosebit de semnificativă, atît ca sursă de protest, cît şi ca potențial lingvistic extrem de subtil. După cum explică G. S. Holt,

Negrii au recunoscut categoric faptul că a stăpîni limba albilor însemna, practic, a consimți să fie stăpîniți de către ea, datorită concepțiilor specifice albilor incluse în sistemul semantic /

---

[1] Vezi Holt, *'Inversion' in Black Communication*, 154.

[2] Claude Brown, *The Language of Soul*, în Kochman (ed.), *Rappin' and Stylin' Out*, 135.

social. Prin urmare, inversiunea devine un mecanism defensiv care îi ajută pe negri să se împotrivească subjugării lingvistice – şi, implicit, psihologice. [...] Cuvintelor şi expresiilor li s-au dat sensuri opuse, iar funcţiile lor s-au schimbat. Albii, neavînd acces la extensiunile semantice de dublu-înţeles, conotaţii şi denotaţii, dezvoltate în cadrul limbajului negrilor, nu puteau decît să-l interpreteze conform sensurilor iniţiale [...], ceea ce i-a ajutat pe negri să-i înşele şi să-i manipuleze pe albi fără a fi pedepsiţi. Acest proces creativ, înţeles şi împărtăşit de către negri, a devenit un concurs de asocieri inspirate [...] şi o formă de competiţie lingvistică (*linguistic gherilla*) care i-a protejat pe cei subordonaţi, a permis deghizarea adevăratelor sentimente, a făcut posibilă o subtilă afirmare a sinelui şi a promovat solidaritatea de grup[1].

Aceasta, desigur, a ajutat, totodată, comunitatea negrilor să se familiarizeze cu şi să se specializeze în codificarea şi decodificarea mesajelor inversate, ambigue. Astfel, fanii muzicii rap, datorită antrenamentului lor lingvistic, au dobîndit o abilitate de comunicare indirectă şi foarte inspirată, considerată de către un anumit cercetător „o formă de artă verbală"[2], care îi ajută să recepteze cu uşurinţă texte de o mare complexitate semantică, dacă acestea au un conţinut relevant pentru experienţa lor de viaţă. Aşadar, accentul pus de Stetsasonic pe ambiguitatea şi inversiunea semantică a noţiunii de „talkin' jazz" nu depăşeşte, nicidecum, posibilităţile de receptare ale publicului rap, chiar dacă este mult mai puţin evident decît inversiunea – devenită deja loc comun – a termenului „rău", astfel încît să însemne „bun" („A gîndi în stil rap e o manie; trebuie să fii nervos, / 'Că sîntem răi, stîrnim respectul pe care voi nu l-aţi avut").

---

[1] Holt, *'Inversion' in Black Communication*, 154.

[2] Vezi Claudia Mitchell-Kernan, *Signifying*, 326-7. Această formă de artă verbală este una care, în stil deweyan, are o continuitate perfectă cu viaţa noastră cotidiană, pe care o şi îmbogăţeşte. N-ar trebui uitat faptul că rap-ul a fost un stil lingvistic înainte de a deveni unul muzical, iar acest înţeles al său, firesc, rămîne valabil.

Fraza „A-mi face (*to embrace*) muzica aşa încît nimeni să nu se folosească de ea" conţine o ambiguitate mult mai dificilă. Deşi termenul *embrace* (a îmbrăţişa) are, de obicei, sensul pozitiv de a accepta sau adopta, aici se pare că avem o privilegiere a înţelesului său secund – de „a încercui, a împrejmui, sau a închide", deci, într-un anume sens, a izola şi a refuza consumul de muzică. Totuşi, fraza poate fi înţeleasă şi dacă păstrăm primul înţeles – şi o interpretăm ca pe un protest împotriva prostului obicei de a considera muzica doar ca pe o distracţie lipsită de orice rol artistic sau politic real. În sfîrşit, mai există şi sensul restrîns, legal, al verbului *embrace*: cel de „a încerca să influenţezi (un judecător sau un juriu) prin mijloace corupte"[1]. Indiferent dacă acest înţeles – mai puţin familiar – a fost avut în vedere, în mod explicit (sau este, în genere, perceput de auditoriul muzicii rap, fapt de care mă îndoiesc), el se potriveşte perfect versurilor, întrucît exprimă protestul rapper-ilor faţă de falsitatea coruptă prin care criticii lor de la radio caută să influenţeze aprecierea publicului. Sensul şi contextul legale sînt deosebit de potrivite aici, deoarece rap-ul se bazează, în mare parte, pe *sampling*, acea metodă de însuşire sau preluare care a implicat formaţiile rap în nesfîrşite dispute cu privire la copyright.

Cel mai celebru şi mai sever acuzator al rapper-ilor este James Brown, invocat aici într-un mod oarecum critic: „Spuneţi adevărul, James Brown era deja învechit, / Cînd Eric şi Rak au scos pe piaţă *I got soul*. / Rap-ul a readus în prim plan vechiul R & B / Iar dacă n-o făceam noi, / Oamenii ar fi putut să uite de el". Acest fragment conţine o altă inversiune ambiguă. Întrucît, deşi James Brown este descris, de obicei, ca fiind sursa celor mai bune ritmuri rap şi a esteticii despre funk şi mîndria negrilor (rol istoric, pe care şi acest cîntec îl afirmă), el este criticat, totodată, ca învechit şi insuficient de progresist. Inspirata sa melodie *I got soul* – ni se sugerează – nu doar că *a fost* supusă *sampling*-ului de

[1] Vezi *The Random House College Dictionary*.

către Eric şi Rak (duo-ul rap format din Eric B. şi Rakim), ci a şi trebuit să fie, pentru a recăpăta vitalitate şi a nu cădea în uitare. Ceea ce este vechi trebuie respectat, dar nu în detrimentul noului, căci o atare obstrucţionare a tradiţiei vii ar sfîrşi într-o pierdere a trecutului acesteia. Regăsim, aici, mesajul complex al lui T. S. Eliot din *Tradition and the Individual Talent*, actualizat şi adaptat la tradiţia muzicală a negrilor, prezent la nivelul unei intertextualităţi subtile şi lucide.

Conţinutul filosofic

Aş dori să arăt, în cele ce urmează, că rap-ul poate oferi satisfacţii în plan intelectual, datorită nu doar complexităţii sale semantice, ci şi înţelesurilor filosofice din cuprinsul său. Aceasta deoarece arta populară este denunţată ca fiind lipsită de conţinuturi profunde, după cum fusese condamnată ca inevitabil superficială şi din pricina structurilor ei semantice simpliste.

Întrucît folosirea clişeelor, în cadrul artei populare, este considerată a fi o primă cauză a superficialităţii ei, trebuie spuse cîteva lucruri pentru a absolvi evidentele clişee prezente în *Talkin' All That Jazz*. Acest cîntec este presărat cu unele dintre cele mai banale şi mai comune proverbe: „de vorbit e uşor"; „frumuseţea [...] e doar de suprafaţă, ca pielea"; „nu poţi mînca usturoi şi nici gura să nu-ţi miroasă"; „culegi ce-ai semănat". Totuşi, în contextul specific al cîntecului, aceste proverbe dobîndesc sensuri noi, care nu doar părăsesc seria clişeelor culturale pe care le întrupează, ci o şi răstoarnă. Chiar prin folosirea lor în cadrul argumentelor îndreptate împotriva clişeului cultural că rap-ul nu este o artă, aceste proverbe pierd ceva din caracterul lor de locuri comune. În plus, folosirea lor este justificată, din punct de vedere estetic, drept corespondentul verbal al metodei de însuşire prin *sampling* – care este tema majoră a cîntecului. Fiindcă, exact aşa cum DJ-ii rap „consumă" fragmente

muzicale gata făcute şi deja familiare, amplasîndu-le în contexte noi pentru a crea sunete originale, tot astfel MC-ul poate prelua proverbe, cărora să le dea semnificaţii noi prin recontextualizarea lor în rap-ul său.

Să luăm, de exemplu, primele două clişee – despre adevăr şi frumuseţe –, care formează împreună un cuplu: „De vorbit – ei bine, am auzit că de vorbit e uşor. / Ca şi frumuseţea, vorba e doar de suprafaţă, ca pielea". Unite, astfel, în contextul specific al cîntecului, aceste clişee nu sînt nicidecum simpliste şi comune, în ceea ce priveşte înţelesul lor. Ele subminează, mai curînd, printr-o anumită doză de ambiguitate, acele adevăruri simple şi comune pe care le exprimă de obicei şi sugerează, totodată, idei filosofice – care combat dogmele-standard – în privinţa naturii limbajului, a frumuseţii şi a judecăţii estetice.

Desigur, spusa „de vorbit e uşor" (*talk is cheap*) poate fi luată, aici, în sensul ei obişnuit: că nu te costă nimic şi nu necesită nici un fel de efort, cunoştinţe sau talent să concediezi rap-ul prin critici nefondate. O astfel de „vorbărie goală", nesusţinută de date, este ieftină, fără valoare. Înţelesul standard al proverbului mai sugerează, totodată, opoziţia – devenită şi ea loc comun – între simpla vorbărie (care este facilă, dar nu înfăptuieşte nimic) şi acţiunea reală, care nu doar solicită efort, ci şi realizează, efectiv, ceva. Iar Stetsasonic foloseşte această opoziţie în contrastul creat între criticii „înguşti la minte" – care, lipsiţi de nerv artistic, vorbesc doar despre artă şi o „judecă" – şi artiştii rap, „talentaţi şi puternici", avînd destulă îndrăzneală pentru a acţiona şi a crea, mai degrabă decît a „specula", prin vorbe „ieftine".

Oricum, dincolo de aceste sensuri standard şi împotriva lor, conţinutul contextual al cîntecului insistă, mult mai frapant, asupra faptului că această aşa-zisă vorbărie goală nu este, de fapt, atît de ieftină. Este, mai curînd, foarte costisitoare. În primul rînd, bîrfa ignorantă la adresa rap-ului înşeală publicul, insultă şi persecută artiştii rap şi auditoriul lor şi, prin aceasta, creează o „zarvă" (confuzie) ameţitoare cu

privire la natura hip-hop-ului. Distincția-clișeu între vorbă și acțiune este, astfel, contestată – arătîndu-se că simpla vorbărie poate constitui o acțiune cu efecte dramatice. Din păcate, acest argument este confirmat de fapte reale, precum condamnarea și persecuția rap-ului de către oameni complet nefamiliarizați cu această muzică și care, prin urmare, se bazează pe spusele unora la fel de puțin dispuși să asculte rap pe cît sînt să îi lase pe alții să asculte [1]. În plus, după cum se arată, de asemenea, în *Talkin' All That Jazz*, vorbăria aparent gratuită a criticilor va ajunge să se întoarcă împotriva lor; fiindcă „atunci cînd vorbești și spui minciuni din plin, / oamenii te dau mereu deoparte". Revoltați de toată acea „Vorbărie despre rap / spunînd toate acele porcării", cei de la Stetsasonic îi previn, violent, pe denunțătorii rap-ului, cu privire la prețul pe care îl vor plăti pentru aceasta: „Spuneți că asta nu e artă, / Așa că o să v-arătăm noi vouă".

Dacă vorbăria goală, nesusținută de date serioase, poate avea efecte atît de puternice, care este sursa de forță și autoritate a discursului? Dacă *talkin' jazz* poate fi atît o critică falsă, cît și o artă adevărată, iar discursul în genere poate fi luat deopotrivă ca falsitate și ca adevăr, ce anume determină adevărul discursiv și legitimitatea estetică? Aceste probleme filosofice majore sînt ingenios corelate în cadrul aceluiași cuplu de clișee, în care vorbirea (sau discursul) apare, întocmai ca frumusețea, drept ceva „doar de suprafață, ca pielea". Vedem iarăși, aici, cum contextul specific al

[1] Un director FBI, de pildă, a inițiat un demers oficial de prevenire în privința unui cîntec al formației NWA (Niggers With Attitude), fără ca măcar să-l fi ascultat; iar un studiu al scrisorilor de protest adresate acestei formații a demonstrat că nici unul din criticii care se pronunțau contra rap-ului nu ascultaseră, de fapt, melodia respectivă și nici nu cunoșteau alte cîntece rap. Astfel de animozități bazate pe zvonuri au avut drept consecințe anularea unor concerte de muzică rap și cenzurarea sau confiscarea unor înregistrări. Pentru mai multe detalii, vezi Dave Marsh și Phyllis Pollack, *Wanted for Attitude*, „Village Voice", 10 oct. 1989, 33-7.

cîntecului oferă unui clişeu învechit un sens nou. Date fiind rădăcinile de ghetou ale rap-ului şi respingerea şi persecuţia, din punct de vedere estetic, a acestei muzici a negrilor, clişeul de mai sus se transformă, dintr-o critică a superficialităţii frumuseţii (a grijii faţă de aparenţe), într-o acuzaţie extrem de provocatoare: că frumuseţea este corelată cu preferinţele rasiale, cu reacţiile faţă de culoarea pielii. În termeni generali, este vorba de faptul că judecata estetică nu este acea contemplaţie pură, superioară şi dezinteresată a formei, aşa cum se consideră în mod obişnuit; din contra, ea este condiţionată şi guvernată de o serie de prejudecăţi şi interese socio-politice (inclusiv rasiale).

Aşadar, spre deosebire de concepţia-standard, care priveşte frumuseţea şi adevărul ca fiind complet independente de relaţiile de putere, acest cîntec accentuează aportul unor astfel de relaţii în determinarea adevărului şi legitimităţii estetice. Sînt identificate două surse ale autorităţii discursive. Prima este puterea socio-politică, aşa cum se manifestă ea, de pildă, prin intermediul controlului exercitat de media şi instituţiile politice. Deşi prost informaţi şi lipsiţi de obiectivitate (de pe poziţii adverse), criticii rap-ului îşi pronunţă verdictul prin intermediul radioului, care este un spaţiu legitimant. Astfel, acuzaţia lor că rap-ul nu are valoare estetică şi nu merită statut artistic poate trece drept adevăr, de vreme ce apare în media, fără a fi contestată şi, ca atare, primeşte aura de expertiză şi autoritate atribuită, de regulă, opiniilor răspîndite prin mijloacele de comunicare în masă cele mai importante. Pe de altă parte, rapper-ilor – în special celor cu mesaje politice în subtext – li se refuză un astfel de acces la radio (ca să nu mai vorbim de un timp egal de difuzare), pentru a-şi prezenta şi apăra propria artă. Prin urmare, adevărul şi statutul estetic ţin, în mare măsură, de controlul socio-politic.

Cîntecul întăreşte acest mesaj, punînd în legătură discreditarea rap-ului, din punct de vedere artistic, de către media, cu erorile politicienilor, care nu recunosc valoarea şi dreptul de veto ale comunităţii de culoare. Adoptînd, impli-

cit, o epistemologie de tip pragmatist – nepunînd preţ pe adevăruri sociale ce nu conving pe nimeni sau pe un statut artistic pe care nimeni nu îl recunoaşte –, cîntecul sugerează că adevărul cu privire la statutul artistic al rap-ului nu este ceva care există independent şi aşteaptă să fie descoperit, ci mai degrabă ceva care trebuie creat; şi poate fi creat numai prin combaterea şi depăşirea adevărului statornicit oficial cu privire la ilegitimitatea artistică a rap-ului. Cîntecul de faţă îndeamnă la aceasta şi chiar reprezintă, el însuşi, o atare contestare. Date fiind serioasele interese şi mize socio-politice implicate în lupta pentru obţinerea legitimităţii artistice, rapper-ii îşi dau seama că aceasta este, inevitabil, una violentă; şi sînt pregătiţi să folosească violenţa, pentru a apăra hip-hop-ul de atacurile criticilor din media: „Spuneţi că asta nu e artă, / Aşa că o să v-arătăm noi vouă". Ameninţarea cu violenţa este una reală, de vreme ce este repetată, ulterior, în cuprinsul cîntecului – oricine ridică glasul împotriva rap-ului fiind prevenit: „S-ar putea să aveţi chiar de suferit, prieteni"[1].

Conştienţi de legătura care există între statutul artistic şi puterea socio-politică, rapper-ii îşi dau seama şi de faptul că se poate reacţiona faţă de atitudinea oficială de respingere a muzicii hip-hop atacînd contradicţiile şi slăbiciunile bazei socio-politice a acesteia. Deşi societatea americană se pretinde a fi o democraţie liberală – în care domneşte discursul liber şi regula majorităţii –, acest lucru este contrazis de cenzura pe care o impune muzicii rap şi, în genere, de tendinţa liderilor săi culturali de a identifica arta cu arta rafinată,

[1] Violenţa din cadrul acestei lupte depăşeşte, deseori, sfera violenţei simbolice. Dincolo de critică şi anti-critică, sistemul oficial exercită, efectiv, violenţa prin cenzură şi arest, în timp ce suporterii rap-ului apelează la răzbunarea prin zgomote asurzitoare (tematizate în multe cîntece rap) şi prin ameninţarea cu violenţa fizică, născută din îndelunga frustrare şi oprimare. Aceste două forme de răzbunare sînt subliniate şi inteligent corelate în albumul *Do the Right Thing* al lui Spike Lee, unde reducerea la tăcere a rap-ului conduce la izbucniri violente ale celor din împrejurimi.

chiar dacă majoritatea americanilor găseşte mai multă satisfacţie în artele culturii populare. Apărîndu-şi muzica împotriva criticilor din media, Stetsasonic arată că acei ţari elitişti ai culturii depăşesc limitele principiilor democratice care dau autoritate judecăţilor lor. În termeni de gust, ei „sînt o minoritate"; la fel cum, „în termeni de gîndire", sînt „înguşti la minte şi prost educaţi / în privinţa scopurilor hip-hop-ului" – de a crea o artă populară mai democratică şi mai emancipată[1]. Rapper-ii, dimpotrivă, îşi apără arta aliniind-o la preferinţele majorităţii. Insistenţa asupra faptului că „ceea ce noi combinăm e o majoritate" este menită să justifice nu doar metoda lor (a *sampling*-ului), ci şi rezultatul acesteia, creaţia lor muzicală, sugerînd că aceasta reflectă gusturile şi interesele majorităţii.

Cît este de validă această afirmaţie? Jon Pareles, criticul rock de la „New York Times", descrie rap-ul ca pe „genul de muzică populară aflat în cea mai rapidă ascensiune şi fondul sonor preferat de milioane de fani". Mai mult decît atît, faptul că programul zilnic de la MTV dedicat acestei muzici „atrage, efectiv, cea mai largă audienţă a canalelor transmise prin cablu" sugerează că rap-ul a ajuns cu mult dincolo de comunitatea urbană de negri care se află la originea sa[2]. Fără îndoială că în marile oraşe americane – multe

---

[1] Contradicţiile născute din exercitarea cenzurii, de către sistemul oficial democratic, sînt exprimate explicit în cîntecul care dă titlul albumului *Freedom of Speech ... Just Watch What you Say* al lui Ice-T şi sînt, de asemenea, sugerate de însuşi numele formaţiei Public Enemy – care mizează pe două sensuri diferite şi contrare ale cuvîntului „public": ceea ce este oficial (instituţional) versus ceea ce reprezintă cu adevărat poporul sau comunitatea.

[2] Vezi Jon Pareles, *How Rap Moves to Television's Beat*, „New York Times", 14. 01. 1990, sect. 2., Arts & Leisure, 1, 28. MTV reuşeşte, într-adevăr, să prezinte muzica rap mai bine decît canalele radio şi TV comerciale, dar tot se orientează către melodiile de tip comercial, pe cînd rap-ul mai ameninţător şi mai interesant, de *underground*, rămîne rar difuzat. Susţinînd că rap-ul şi popularitatea sa sînt determinate, în principal, de mediu şi televiziune, Pareles

dintre ele avînd o majoritate de culoare –, popularitatea rap-ului este de necontestat. Predominanța sa tot mai sporită pe străzi este izbitor de evidentă, bubuind zgomotos în aparatele de radio ale mașinilor și „casetofoanelor portabile din ghetouri". Popularitatea sa în ceea ce privește concertele și vînzările de discuri este, în ciuda hărțuielilor cenzurii, deja enormă și aflată într-o ascensiune constantă – invers proporțională cu recunoașterea ei în plan cultural de pînă acum. Dacă publicul hip-hop-ului nu reprezintă, încă, o majoritate în audiența canalelor de radio din marile orașe, el constituie o „masă electorală" enormă care a fost prost slujită de către acestea, prin tratamentul aplicat de ele muzicii rap.

Talkin' All That Jazz nu doar că se adresează majorității alcătuite din fani ai rap-ului, în cadrul urban care constituie sediul său primordial, dar încearcă, prin propria sa

---

ignoră, din păcate, cenzura la care este supusă această muzică de către canalele TV și critica la adresa acestora. Abia în 1989 televiziunea a acceptat să includă rap-ul în difuzarea Premiilor Grammy; acest fapt, care a fost îndelung criticat în piesele rap, ca și imaginea negativă creată de canalele TV (prin difuzarea unor cîntece precum *Terminator X to the Edge of Panic*, al lui Public Enemy – care conține revelatorul vers „Who gives a fuck about a Goddamn Grammy" – și *She Watch Channel Zero* al aceleiași formații). În plus, este de-a dreptul simplist să spui că televiziunea se face responsabilă de efectul de colaj al rap-ului, datorită conținutului ei amestecat, reclamei proprii și scurtelor secțiuni informative pe care le difuzează. Același lucru poate fi întîlnit pe canalele de radio comerciale – care fac și ele parte (dacă nu chiar mai mult) din cultura străzii; și în cazul acestora, ascultătorii schimbă programele, sărind de la unul la altul pentru a asculta mai multe melodii decît reclame sau știri. Radioul pare mai apropiat de forma dialogică, relaxată, a rap-ului, întrucît formatul său este mai flexibil și permite mai multe intervenții (de către DJ și ascultătorii care dau telefoane) decît televiziunea, care are, fără îndoială, o mare influență asupra muzicii rap. Ar fi mai potrivit să spunem că rap-ul este un produs al tehnologiei noastre electronice globale: plăci multiple, magnetofoane, „boxe de amplificare" și sisteme de sunet, jocuri pe computer, video, radio, TV și toate celelalte.

polemică, să mobilizeze şi să lărgească sprijinul popular acordat în genere rap-ului. Una din strategiile sale polemice implică o politică a pronumelor personale. Întregul cîntec este structurat pe opoziţia dintre „voi" şi „noi". La cel mai restrîns nivel, cel literar, „noi" înseamnă, pur şi simplu, Stetsasonic, grupul hip-hop care semnează acest cîntec. În mod obişnuit, acest fapt ar putea sugera că publicul ascultător face parte din acel „voi" căruia i se adresează cîntecul. Însă, de vreme ce acesta reprezintă un protest vehement, are grijă să nu se adreseze publicului cu „voi", ci să-l distingă, de la bun început, de acel „voi" advers din mesajul său plin de ostilitate – cei care critică, la radio, muzica rap. Pentru că marea majoritate a auditoriului acestui cîntec nu este alcătuită din vorbitorii de la radio, ci din ascultători.

Auditoriul este încurajat, apoi, să se identifice tot cu „noi", opunîndu-se acelei instanţe – „voi" – care este atacată în mod agresiv, ca o minoritate ignorantă şi netalentată, dar opresivă şi exagerat de critică. „Noi" ajunge, aşadar, să însemne nu doar cei de la Stetsasonic, ci întreaga comunitate hip-hop a cărei cauză o susţin. Şi chiar mai mult, ajunge să îi cuprindă şi pe cei care nu sînt încă fani ai hip-hop-ului, dar se pot identifica acestui gen, datorită opoziţiei lor faţă de autorităţile media şi politice, împotriva cărora luptă acest cîntec şi hip-hop-ul în genere. Oricine este revoltat de bîiguielile „izbitoare" şi ineficiente ale personajelor din media şi ale politicienilor, de discursurile autoritare şi maniera nedreaptă de a-şi exercita puterea ale liderilor societăţii noastre, orice artist (sau atlet, sau funcţionar) înfuriat de judecata negativă din partea unor critici fără talentul, forţa sau nervul necesare pentru a întreprinde ceea ce critică; toţi aceşti oameni (alcătuind legiuni nenumărate) ar trebui să fie atraşi de acest cîntec, în virtutea spiritului său de protest, şi să se înscrie, aşadar, în lista de suporteri ai muzicii rap, alături de auditoriul său iniţial, din ghetouri.

Această strategie, de a cîştiga suporteri pentru muzica rap printr-o lărgire a bazei mesajului socio-politic pe care îl

transmite, mai este aplicată, foarte abil, cu ajutorul a cel puțin trei alte mecanisme retorice. Primul îl constituie punerea în legătură a rap-ului, în strofa a treia, cu stilul *rhythm and blues* („R & B"), adică sursa întregii muzici rock și genul care a dobîndit o mare popularitate în rîndul albilor nu doar în America, ci în lumea întreagă. Dacă „rap-ul a readus în prim plan vechiul R & B" (nu numai prin preluarea ritmurilor sale, ci și prin manifestarea, în rap, a aceleiași preocupări față de sărăcie și oprimare ca și cea din muzica blues), înseamnă că – așa cum se susține, implicit, în acest cîntec – rap-ul este demn de a fi luat în seamă. Dacă gestul rap-ului de a reveni la muzica R & B (preluînd-o și modificînd-o) face ca aceasta să rămînă vie și rememorată, în mod creativ („Iar dacă n-o făceam noi, / Oamenii ar fi putut să uite de el"), înseamnă că valoarea artistică a rap-ului ar trebui recunoscută și protejată de cenzură și hărțuire. Cu alte cuvinte, chiar dacă nu ne place rap-ul, trebuie să îl acceptăm pentru valoarea sa utilitară – de a păstra vie tradiția muzicii inovatoare a negrilor, cea care a dat naștere *rhythm-and-blues*-ului, jazz-ului și rock-ului, forme de o popularitate incontestabilă în rîndul albilor.

Acest apel implicit la un public mai larg și alcătuit din albi este întreprins cu subtilitate în ultima strofă, prin invocarea lui „Sly și a Familiei Stone", formația hip-hop Stetsasonic indentificîndu-se cu acesta în mod explicit. Sly Stone, care și-a început cariera ca DJ în San Francisco, este recunoscut, alături de James Brown, ca unul dintre strămoșii (și sursele de inspirație ale) hip-hop-ului. Însă, spre deosebire de James Brown, de la care a împrumutat, dar a cărui muzică (și individualitate) era specifică și se adresa exclusiv populației de culoare, Sly și-a creat un stil care, deși înrădăcinat în muzica negrilor și fidel mîndriei acestora, a captat în întregime auditoriul alb al rock-ului și acceptul socio-cultural din partea acestuia. Faptul că Sly depășea barierele rasiale și sexuale a fost exemplificat într-un mod izbitor în piesa sa *The Family*, care includea negri și albi, bărbați și

femei. După cum observa Greil Marcus, Sly a fost acela care a adunat la un loc (la Woodstock) oameni de rase diferite, „apărînd ca cel mai mare hit al festivalului"[1]. Mai mult decît atît, Sly a avut încrederea şi curajul, în plan cultural, de a pretinde statut artistic pentru cîntecele sale, descriindu-se pe sine ca „poet"[2], deschizînd calea pentru Stetsasonic şi alţi rapperi, în insistenţele lor pentru ca rap-ul să fie recunoscut drept artă şi poezie, şi arătînd că astfel de manifestări estetice şi proteste socio-culturale pot fi întreprinse cu succes prin cîntec. În hit-ul său *Stand*, îi roagă insistent pe cei oprimaţi şi înlăturaţi de la dreptul de veto să lupte pentru convingerile, drepturile şi cultura lor; să „susţină cu tărie acele lucruri despre care ştiu că sînt bune". Profetic, îi previne pe viitorii rapperi că autorităţile opresive „vor încerca să vă umilească", atunci cînd vor afla că „ceea ce spuneţi are sens"; dar îi încurajează, totuşi, să continue lupta, pentru că „*un pitic stînd în picioare*" *poate contribui la prăbuşirea* „uriaşului de lîngă el, care este gata să cadă". Sly este citat de grupul Stetsasonic, prin folosirea cu măiestrie şi subtilitate a intertextualităţii, cuvîntul *stand* fiind pe deplin integrat în text şi, în acelaşi timp, accentuat foarte clar şi distinct cu ajutorul ritmului şi rimei: „Stetsasonic, formaţia hip-hop,/ La fel ca Sly şi Familia Stone / Noi vom susţine / Muzica pe care o trăim şi-o cîntăm / Şi cîntecul de astăzi". Cu aceeaşi subtilitate, aceste versuri exprimă, invocîndu-l pe Sly, şi un gest de deschidere şi apel faţă de populaţia albă, alături de neclintitul spirit de mîndrie şi protest al negrilor.

Intercalată între evocarea lui Sly şi cea a „R & B", aflăm cea de-a treia strategie de a face ca rap-ul să fie mai uşor de acceptat de către publicul larg: asigurarea că pretenţia la legitimitate artistică nu este o tentativă de dobîndire a

---

[1] Greil Marcus, *Mystery Train: Images of America in Rock'n' Roll Music* (New York: Dalton, 1982), 82. Cartea conţine un excelent capitol dedicat carierei lui Sly Stone.

[2] Vezi piesa *Poet* din albumul său *Riot,* în care spune „Sînt un compozitor, oh da, un poet".

hegemoniei. Promiţînd că „nu încercăm s-o facem pe stăpînii cu voi", cei de la Stetsasonic îi asigură pe viitorii fani ai hip-hop-ului că scopul lor este, pur şi simplu, de a se face auziţi, nu de a-i reduce pe alţii la tăcere, chiar dacă sînt pregătiţi să îi „distrugă" (*hurt)* pe cei a căror „vorbărie goală" încearcă să cenzureze muzica rap. Propunînd o coexistenţă pluralistă paşnică (drept alternativă la situaţia – fără nici un cîştig – de conflict violent în plan cultural), rapper-ii fac apel, în mod inteligent, la unul dintre cele mai invocate şi mai preţuite principii ale societăţii americane: dreptul la toleranţă pluralistă. Chiar dacă sîntem tentaţi să respingem acest ideal, ca pe o ideologie liberal-burgheză, el rămîne, totuşi, eficient, ca argument adresat celor care împărtăşesc această ideologie; iar scopul său este, de fapt, mult mai vast. Fiindcă el apare şi în viziunile utopice ale unor marxişti precum Adorno, al căror ideal socio-politic (şi estetic) este cel al diferenţei fără dominaţie. Sprijinirea unor atari idealuri, firește, adaugă o nouă dimensiune bogatului conţinut filosofic al cîntecului.

Aş concluziona discuţia asupra acestui conţinut cu menţionarea, pe scurt, a celei de-a doua surse de autoritate, în plan discursiv şi estetic, pe care o recunoaşte cîntecul. Este vorba de carismatica autoritate a puterii artistice şi retorice. Dacă adevărul şi statutul artistic depind de o anumită structură socio-culturală (a relaţiilor) de putere, aceasta nu este fixată o dată pentru totdeauna, ci constituie, mai curînd, un cîmp de luptă aflat în permanentă schimbare. Iar un mod de a transforma credinţele şi gusturile unei populaţii este prin intermediul forţei expresive a discursului sau artei care îi sînt oferite – deşi, firește, receptarea acestei forţe de către populaţie va depinde întotdeauna de unele dintre credinţele şi gusturile sale anterioare[1]. Aşadar – ni se sugerează în cîntec –, noi, ascultătorii, putem ajunge să respingem „vorbăria goală" a criticilor, considerînd-o o serie de minciuni sfruntate, şi să

[1] De aici apelul acestui cîntec la credinţa în principiile democratice – al majorităţii şi al toleranţei pluraliste –, ca şi la preferinţele faţă de „R & B" şi „Sly şi Familia Stone".

recunoaştem, totuşi, „jazz-ul vorbit" al rap-ului ca artă, adevăr şi dovadă, sesizînd comparativ forţa lor expresivă. În timp ce discursul criticilor este evident unul neconvingător („atît de izbitor, că sare-n ochi") şi lipsit de „nerv", discursul rap-ului îşi dovedeşte veridicitatea şi statutul artistic prin energia şi puterea sa, prin faptul de a fi „talentat şi puternic".

Acest mod de a dovedi – prin persuasiune la nivel perceptiv – nu este deloc o aberaţie, ci o formă importantă de argumentare în estetică şi nu numai[1]; iar acest cîntec, un manifest în cadrul muzicii rap, este conceput, în mod clar, ca o astfel de dovadă (prin persuasiune perceptivă) a statutului artistic al rap-ului: prin apel la propria sa forţă artistică. Stetsasonic nu pretinde să ofere o trecere în revistă exhaustivă sau o „dezbatere formală" extinsă; grupul pretinde doar să *set the record straight* în ceea ce priveşte rap-ul şi distorsiunile comise de acesta prin metoda sa de *sampling* în cadrul unei simple înregistrări, prin apelul ilustrativ şi convingător la „cîntecul de astăzi": o declaraţie lucidă, auto-referenţială şi, în multe privinţe, validă, referitoare la adevărul că rap-ul este o artă.

Conştiinţă de sine în plan artistic, formă şi creativitate

Această afirmare lucidă a propriului statut artistic este cu mult mai importantă decît ar putea părea, deoarece conştiinţa de sine în plan artistic este considerată de mulţi esteticieni drept o caracteristică esenţială a artei[2]. De aceea, unul dintre motivele

---

[1] Discut destul de amănunţit acest tip de argument în articolele mele *The Logic of Interpretation*, „Philosophical Quarterly", 28 (1978), 310-24, *Evaluative Reasoning in Criticism*, „Ratio", 23 (1981), 141-57 şi *Wittgenstein and Critical Reasoning*, „Philosophy and Phenomenological Research", 47 (1986), 91-110; de asemenea, în lucrarea mea *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, 91-106.

[2] Wollheim, de pildă, vorbeşte despre „conştiinţa de sine a artei, perenă şi de neînlăturat", în Richard Wollheim, *Art and Its Objects* (Harmondsworth: Penguin, 1975), 16.

pentru care artelor populare le-a fost refuzat statutul artistic este faptul că ele nu l-au pretins. Aşa cum arată Horkheimer şi Adorno, ele nici măcar nu „pretind a fi artă", ci mai curînd acceptă statutul de industrii producătoare de distracţii. Nu insistă, arată Bourdieu, asupra legitimităţii lor estetice, acceptînd în schimb estetica dominantă a artei rafinate, care, firește, nu le recunoaşte[1]. Fiind lipsită de conştiinţa de sine în plan artistic şi de respectul faţă de ea însăşi, necesare pentru a pretinde statut artistic, arta populară nici nu îl merită, nici nu îl dobîndeşte pe acesta. Oricît ar fi de adevărat acest lucru în privinţa altor arte populare, el nu se poate afirma cu privire la rap. Stetsasonic, alături de nenumăraţi rapperi, „susţin / Muzica pe care o trăiesc şi o cîntă", apărînd cu agresivitate şi lăudînd cu mîndrie statutul artistic al rap-ului.

Talkin' All That Jazz manifestă conştiinţă de sine în plan artistic cel puţin în privinţa a cinci aspecte, pe lîngă afirmarea fermă a validităţii statutului său artistic. În primul rînd, dat fiind faptul că arta este ceva care iese din rîndul comportamentului obişnuit şi al experienţelor monotone, printr-o abilitate şi calitate superioare, acest cîntec insistă în a evidenţia talentul, forţa şi „nervul" specifice rap-ului, prin comparaţie cu vorbăria obişnuită. În al doilea rînd, dacă într-adevăr caracterul esenţial istoric al artei înseamnă că orice operă de artă aparţine unei tradiţii artistice, cîntecul subliniază legătura rap-ului cu o asemenea tradiţie. Şi face aceasta la modul cel mai izbitor, prezentîndu-se mai întîi ca pe un nou tip de jazz (deci înscriindu-se în acea formă muzicală a negrilor care se bucură de cea mai largă recunoaştere ca artă legitimă) şi apoi asociindu-se cu „vechiul R & B", a cărui popularitate pretinde chiar a o fi sporit sau asigurat, prin „readucerea în prim plan" a ritmurilor sale, de către rap. Sînt menţionate, de asemenea, şi legături mai particulare şi

[1] Vezi M. Horkheimer şi T. W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Continuum, 1986), 121; Bourdieu, *Distinction,* 41, 48, 395; şi prezentarea concepţiilor lor, pe care am făcut-o în capitolul anterior

mai sofisticate cu Sly Stone, James Brown şi grupul rap Eric B. and Rakin – care dau consistenţă deplină locului şi rolului rap-ului în cadrul unei tradiţii artistice neîntrerupte, una care implică atît fenomenul de recunoaştere, cît şi pe cel de contestare, specifice oricărei tradiţii sănătoase şi prolifice[1].

Un aspect foarte important al tradiţiei artistice recente (şi considerat adesea ca fiind esenţial naturii însăşi a artei) este caracterul opozant al acesteia. Mulţi susţin că arta – pentru a se înfăţişa ca artă, etalîndu-şi originalitatea şi ceea ce o distinge de obişnuit – trebuie să ia cumva atitudine împotriva unei realităţi sau a unei stări de lucruri (artistică sau socială) general-admise, dar inacceptabile, chiar dacă această opoziţie este exprimată doar implicit, prin dimensiunea fictivă a artei, sau prin dificultăţile în calea înţelegerii ei. Indiferent dacă acest caracter opozant ţine, într-adevăr, de însăşi esenţa artei, el este categoric prezent în muzica rap, nu doar explicit, ci adesea şi conştient de sine. Protestul violent împotriva stării de lucruri – cultura şi media oficiale, politicienii şi poliţia, ca şi reprezentările şi realităţile pe care acestea caută să le impună – este, după cum am văzut, o trăsătură centrală şi adesea tematizată a versurilor rap. Însă *Talkin' All That Jazz* ilustrează cel mai clar conştiinţa de sine a rap-ului ca opoziţie *în plan artistic,* atacînd şi sfidînd pe acei ţari ai culturii care refuză să acorde rap-ului legitimitate estetică sau statut artistic. Mai mult decît atît, în afara acestui conţinut explicit, însăşi forma de monolog dramatic a discursului conflictual este determinată tot de atitudinea opozantă.

Mai există două trăsături ale conştiinţei artistice moderne care sînt considerate, de regulă, ca ţinînd de esenţa oricărei arte care merită acest nume şi care, tot atît de frecvent, sînt refuzate produselor culturii populare: grija faţă de creativitate şi formă[2]. Ambele sînt prezente din plin în

---

[1] Pentru o dezvoltare a acestei idei, vezi Richard Shusterman, *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism,* 157-64, 170-90.

[2] Ambele trăsături pot fi puse în legătură cu presupusul caracter opozant al artei. Fiindcă îndemnul creativ al artei de a fi

Talkin' All That Jazz, iar demonstrarea acestui fapt va încheia raportul meu asupra dimensiunii estetice a acestui cîntec şi a muzicii rap în genere.

Deşi metoda sa de însuşire prin *sampling* contestă viziunea romantică asupra originalităţii, rap-ul se pretinde, totuşi, a fi creativ. Mai mult decît atît, el susţine cu insistenţă că originalitatea se poate manifesta şi printr-o însuşire transformatoare a unor elemente vechi – fie ele înregistrări sau proverbe, pe care *Talkin' All That Jazz* le preia, acordîndu-le, însă, înţelesuri noi. Într-adevăr, acest cîntec nu este altceva decît manifestarea acutei conştiinţe a rap-ului în privinţa caracterului său inedit, perceput ca formă artistică – o conştiinţă sporită în chip dureros de faptul că rap-ul a fost atît de persecutat. În numai două versuri, Stetsasonic stabileşte clar legătura dintre rap şi tradiţia artistică, prin intermediul relaţiei sale cu jazz-ul, şi reafirmă, totodată, divergenţa creativă a genului şi importanţa acestuia ca nouă formă artistică. „Jazz – ei bine, poţi să-i spui şi aşa, / dar acest jazz reţine un nou format". În plus, doar propoziţia că rap-ul „*reţine* un nou format" (mai curînd decît, să zicem, *inventează* unul) surprinde cu ingeniozitate complexul paradox al tradiţiei şi inovaţiei artistice, pe care Eliot s-a străduit să-l exprime: ideea că arta poate şi trebuie să fie nouă pentru a fi tradiţională (şi invers), că cineva nu se poate integra în tradiţia artistică doar conformîndu-se ei, de vreme ce această tradiţie este una a noutăţii şi a abaterii de la conformism.

Rap-ul, aşadar, respinge dogma potrivit căreia grija pentru formă şi experimentare formală nu se întîlneşte în arta populară. În plus, el însuşi manifestă o atenţie deosebită (şi conştient tematizată) faţă de mediul artistic şi metoda considerate, adesea, drept semnul distinctiv al artei rafinate con-

---

inovatoare implică o oarecare opoziţie faţă de ceea ce este vechi şi familiar, în timp ce preocuparea faţă de formă – mai curînd decît faţă de conţinut – pare a se opune preocupărilor noastre cognitive obişnuite (ajungînd, astfel, să constituie pentru mulţi atitudinea estetică prin excelenţă).

temporane. *Sampling*-ul nu este doar cea mai radicală inovație formală a rap-ului (de vreme ce unele cîntece pop au experimentat, de asemenea, folosind fragmente de discurs, în loc de fragmente muzicale), ci și metoda prin care se manifestă cea mai intensă preocupare față de mediul artistic al rap-ului – muzica înregistrată. Și nu e de mirare faptul că este atît de contestată în sălile de tribunal, ca și pe scena culturii. Apărarea *sampling*-ului, ca metodă estetică, reprezintă tema principală a cîntecului *Talkin' All That Jazz*, care de la bun început stabilește o legătură între legitimitatea artistică a rap-ului și metoda sa.

Ei bine, așa a început.
V-am auzit la radio
vorbind despre rap,
spunînd toate acele porcării
despre cum facem noi *sampling*.
Dați și-un exemplu.
Credeți că o să vă lăsăm în pace.
Voi criticați metoda noastră
de-a face înregistrări.
Spuneți că asta nu e artă,
așa că o să v-arătăm noi vouă.

Pentru a sprijini aspirația rap-ului la statutul de artă creativă, metoda *sampling*-ului trebuie apărată împotriva acuzației – evidente și plauzibile – că nu este altceva decît un furt sau o copiere a unor cîntece deja existente. Apărarea constă în faptul că *sampling*-ul nu reprezintă un scop în sine, o încercare de a reproduce sau imita înregistrări deja cunoscute. Ea este, mai degrabă, o tehnică sau o „metodă" formală, constînd din transformarea unor fragmente vechi în cîntece noi, cu „un nou format", printr-o manipulare ingenioasă a mijloacelor tehnice din industria de înregistrări. La fel ca orice altă „unealtă" sau metodă artistică, semnificația și valoarea estetică a *sampling*-ului depinde de

utilizarea acestei metode („este importantă numai cînd fac din ea o prioritate") şi, prin urmare, trebuie judecată într-un anume context particular; de aici, îndemnul adresat de către Stetsasonic acelor critici răutăcioşi de a „da şi-un exemplu" pentru felul în care *sampling*-ul influenţează negativ măiestria lor. Apoi, cei de la Stetsasonic sugerează că *sampling*-ul constituie numai „o parte" din metoda rap-ului şi nu întotdeauna principala sa prioritate. Această idee şi îndemnul de „a da şi-un exemplu" sînt întărite, la nivel formal, de faptul că folosirea efectivă a *sampling*-ul şi a amestecului este relativ restrînsă în *Talkin' All That Jazz*[1].

Conştienţi că tehnica inovatoare a *sampling*-ului poate fi considerată drept o modalitate efemeră de atragere a atenţiei publicului, formaţia Stetsasonic răspunde explicit acelor critici „nebuni" care cred că „rap-ul este un capriciu" lipsit de potenţial creativ şi de forţă, atrăgînd atenţia asupra „puternicului" talent al artiştilor rap şi a „respectului" constant de care se bucură în rîndul publicului său tot mai numeros. Iar cei de la Stetsasonic nu fac „vorbărie goală". Căci, deşi experţii culturii pop credeau că rap-ul abia dacă va supravieţui pînă la sfîrşitul sezonului, cînd a avut prima înregistrare în 1979, iată că a ajuns să dobîndească, în sfîrşit, şi o oarecare recunoaştere din partea criticii. „Acum, la începutul anilor '90" – scrie criticul Jon Pareles de la „New York Times" –, rap-ul „este genul cel mai original şi aflat în cea mai rapidă ascensiune al muzicii populare"[2].

---

[1] Ar trebui să menţionez, însă, că acest cîntec aplică metoda *sampling*-ului în mod deosebit la jazz, mai ales la melodia *Expansions* a claviaturistului Lonnie Liston-Smith.

[2] Pareles, *How Rap Moves*, 1. Multe piese rap, îndeosebi cele care trasează şi elogiază istoria hip-hop-ului, prezintă şi mai explicit copleşitorul succes al rap-ului în a contrazice predicţiile constante ale criticilor cu privire la sfîrşitul său timpuriu, dovedind astfel valoarea şi potenţialul său creativ prin forţa sa de a dăinui. Vezi, de exemplu, *Hop Hop Rules* al lui BDP.

Însă, deşi îi recunoaşte originalitatea creativă, Pareles pune sub semnul întrebării dobîndirea, de către rap, a unei forme coerente. Tehnicile sale de *sampling* şi mixare şi mentalitatea sa fragmentată de tip mass-media sînt de natură să împiedice crearea unei forme ordonate şi a unei structuri logice, producînd, în schimb, cîntece marcate de „dislocări şi discontinuităţi", în care „ritmul este totul, iar concluziile pripite (*non sequiturs)* apar mereu". Cîntecele „nu se dezvoltă de la un început către un sfîrşit", lăsînd impresia că „melodia poate fi întreruptă în orice moment". Acest lucru este, cu siguranţă, adevărat în privinţa unei anumite părţi a muzicii rap – şi probabil tocmai aceea care atrage, imediat, atenţia şi ostilitatea, prin abaterea sa de la forma acceptată. Dar nu este decît o constatare extrem de parţială şi exagerată la adresa genului rap luat ca întreg. Fiindcă rap-ul conţine o mulţime de cîntece care sînt ferm structurate, fie pe o desfăşurare narativă clară, fie pe un argument logic coerent. Forma narativă include balade care laudă faptele glorioase ale rapper-ului şi exemple morale de atenţionare privind drogurile, bolile venerice şi viaţa de delincvent. Formatul logic este ilustrat de multitudinea de cîntece rap care exprimă protestul şi mîndria negrilor, inclusiv manifestările pline de orgoliu ale rap-ului însuşi. *Talkin' All That Jazz* face parte din această categorie, iar coerenţa sa formală şi logică este incontestabilă.

Cîntecul este alcătuit din patru strofe distincte care, deşi au lungimi uşor variate, sînt urmate, fiecare, de acelaşi interludiu instrumental care le separă şi totodată le pune în legătură. Aceste strofe mai sînt unificate, din punct de vedere formal, de finalul lor – un refren alcătuit dintr-un vers, care este şi titlul cîntecului. În sfîrşit, mai putem nota că, deşi acest vers apare o dată în fiecare strofă, el este reluat de trei ori în strofa finală, ca pentru a reaminti, a întări şi a însuma cele trei strofe anterioare şi argumentele lor.

Şi linia argumentativă a cîntecului, în apărarea rap-ului, este, de asemenea, coerent structurată. Prima strofă începe cu punerea sub acuzare a rap-ului şi metodei *sampling*-ului,

urmată de reacția de protest și amenințare a rap-ului, care pretinde să i se confere statut artistic și creativ. A doua strofă continuă să respingă acuzațiile aduse rap-ului, explicînd rolul metodei de *sampling*, subliniind popularitatea rap-ului și atrăgînd atenția asupra îngustimii și ignoranței elitiste ale criticilor săi – toate acestea în timp ce reiterează amenințarea cu răzbunarea prin violență („Voi ne călcați în picioare și noi o să călcăm peste voi). A treia strofă preia tema răzbunării „furioase" *(angry)* contra răutăcioaselor minciuni ale criticilor, continuînd, totodată, să justifice legitimitatea rap-ului atît în virtutea adevărului, talentului și forței de care dă dovadă, cît și prin faptul că păstrează, în mod inovator, tradiția artistică a muzicii afro-americane. Ultima strofă, întărind această relație tradițională și menținînd „atitudinea" *(stand)* neclintită a rap-ului de opoziție și amenințare cu violența, lansează, totodată, o invitație la coexistență pașnică tuturor celor care nu fac parte, încă, din publicul său, spunîndu-le că nu trebuie să le fie teamă să îi acorde legitimitate artistică. Această susținere finală a ideii de toleranță pluralistă (de „a nu încerca s-o faci pe stăpînul") nu vine din teama unei prestanțe slabe a rap-ului în fața unui scrutin critic. Rap-ul este pregătit pentru „o dezbatere formală", dar numai atunci cînd va putea avea un „forum" adecvat (adică „spațiu public") pentru a se manifesta, forum pe care sistemul cultural și media i l-au refuzat, pînă acum.

Întîlnim din nou, aici, corelarea profundă și ingenioasă între estetic și politic. Lupta pentru dobîndirea legitimității estetice (simptom al unor conflicte sociale de mai mare amploare) poate lua aspectul unor dezbateri raționale și subtile în privința formei numai dacă fiecare se bucură de dreptul de a fi auzit. Rapper-ii luptă, încă, pentru acest drept și, pentru a-l obține, Stetsasonic trebuie, „deocamdată", să ia cuvîntul mai rapid și mai violent, deci într-o manieră mai puțin formală. Dacă denigrarea și suprimarea vocii lor incită la protest violent, mai curînd decît la raționamente estetice

plăcute, inamicii rap-ului sînt ei înşişi responsabili de acest lucru („Culegi ce-ai semănat").

Faptul că obţinerea dreptului de a fi auzit şi asigurarea legitimităţii modului său de manifestare au prioritate în faţa dezbaterii oficiale şi a detaliilor referitoare la formă poate fi interpretat ca un comentariu critic şi defensiv întreprins în cadrul acestui cîntec la adresa propriului statut formal; şi ridică o problemă de formă crucială, pe care rap-ul trebuie să o înfrunte. Fiindcă, deşi *Talkin' All That Jazz* deţine unitate formală şi coerenţă logică, el rămîne, totuşi, mai simplu şi mai tradiţional din punct de vedere formal decît alte cîntece rap, care nu vorbesc atît despre *sampling*, ci mai curînd aplică această tehnică – în mod extensiv, complex şi emfatic (vezi *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*). Însă, deşi aceste cîntece creează un „nou format" mai radical, ele par susceptibile de acuzaţia lui Pareles referitoare la incoerenţa formală. Ceea ce ar putea sugera existenţa unei tensiuni între pretenţiile de inovaţie formală ale rap-ului şi îndeplinirea efectivă, de către această muzică, a coerenţei formale necesare în artă. Pentru că inovaţia artistică a rap-ului şi mai ales tehnica sa (*sampling*-ul) sînt strîns legate de elemente precum fragmentarea, dislocarea şi sciziunea formelor[1].

---

[1] Fireşte, nu există nimic în inovaţiile aduse de rap care să împiedice atingerea coerenţei şi unităţii formale. Tensiunile ritmului, fragmentele de *sampling* şi interjecţiile pot fi recorelate în cadrul unui întreg artistic, după cum constată cititorii unor opere precum *The Wasteland* a lui T. S. Eliot. Cred că putem găsi coerenţă, de asemenea, şi în cîntecul *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*. Totuşi, o oarecare tensiune există. Deoarece, dînd frîu liber inovaţiilor şi impulsului său revoluţionar, rap-ul poate ajunge să pară un fel de zgomot lipsit de formă şi sens; ceea ce se şi întîmplă uneori. Însă o abandonare a inovaţiei pentru a satisface criteriile tradiţionale cu privire la formă ar însemna o ignorare a potenţialului muzicii rap de a remodela şi lărgi concepţia noastră despre formă astfel încît să fim capabili de a sesiza şi aprecia prezenţa unui tipar acolo unde cîndva nu vedeam decît o lipsă a oricărei forme.

Această tensiune între inovația și coerența formale constituie subiectul dezbaterii oficiale în care rap-ul este, actualmente, angajat. El încă se află în faza de testare a limitelor tehnicilor sale inovatoare și a sensibilității față de formă a publicului său, pentru a stabili un punct de echilibru – o formă care să fie nouă și, în același timp, asimilabilă de către tradiția noastră estetică și sensibilitatea noastră formală. Cu o istorie de nici douăzeci de ani, rap-ul este, încă, departe de a fi găsit soluția și de a fi ajuns la vîrsta maturității artistice. Și nici nu va ajunge la ea, dacă nu i se va acorda legitimitatea artistică necesară pentru a continua procesul dezvoltării sale și a publicului său, fără a fi oprimat și înlăturat abuziv de către sistemul cultural oficial sau obligat să cedeze în fața celor mai concrete presiuni comerciale. *Talkin' All That Jazz*, care sprijină noul format al rap-ului, rămînînd, totodată, suficient de aproape de forma tradițională, constituie un apel la acordarea unei astfel de legitimități – și unul convingător, datorită modului în care satisface criteriile estetice tradiționale. El oferă, astfel, intelectualilor o invitație mai tentantă de a participa la această dezbatere oficială în privința muzicii rap, dezbatere amînată deocamdată și pe care numai viitorul o va soluționa.

5
ETICA POSTMODERNĂ ŞI ARTA DE A TRĂI

I

Într-un scurt adaos la fragmentul 6.421 din *Tractatus logico-philosophicus,* Wittgenstein afirmă că „etica şi estetica sînt acelaşi lucru"[1]. Mesajul pare deopotrivă criptic şi îndrăzneţ, fiind pus între paranteze, fără nici o altă clarificare sau justificare, în economia austeră a formei de exprimare minimală atît de specifică stilului modernist. Ce anume voia de fapt să spună Wittgenstein (cel din perioada timpurie) se poate ghici cel mai bine dacă avem în vedere nu doar contextul *Tractatus*-ului, ci şi *Caietele*[2] sale anterioare, în care maxima apărea alături de cîteva elucidări. După cîte se pare, el dorea să transmită ideea că etica şi estetica sînt, în esenţă, acelaşi lucru, cel puţin în privinţa a trei aspecte semnificative. În primul rînd, ambele au în vedere lucrurile *sub specie*

---

[1] Vezi Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus,* trad. de Alexandru Surdu (Bucureşti: Humanitas, 1991), 121. Traducerea în engleză, „Ethics and esthetics are one and the same", face ca afirmarea identităţii să fie mai puternică decît era în original, în germană: „Ethik und Ästhetik sind Eins". Referinţele ulterioare la *Tractatus* vor fi semnalate cu un *T,* însoţit de numărul fragmentului respectiv.

[2] Ludwig Wittgenstein, *Notebooks 1914-1916,* ediţia a doua (Chicago: University of Chicago Press, 1979), de aici înainte abreviată *N.*

aeternitatis – adică în mod transcendent, „din afară", „astfel încît sînt proiectate pe fundalul întregii lumi". În estetică, „opera de artă este obiectul văzut *sub specie aeternitatis*; [...] în timp ce în etică, o viață bună este lumea văzută *sub specie aeternitatis.* Aceasta este legătura dintre artă și etică" (*N* 83). În al doilea rînd, și etica și estetica se referă la tărîmul a „ceea ce este mistic", nu doar pentru că enunțurile lor (nefiind nici empirice, nici strict logice) țin de inefabil (*the unsayable),* ci și pentru că ambele presupun acea perspectivă globală pe care Wittgenstein o asociază cu mistica și „valoarea absolută"[1]. În al treilea rînd, ambele se ocupă, în mod esențial, cu problema fericirii. Așa cum „modul artistic de a privi lucrurile [...] vede lumea cu ochi zîmbitori", întrucît „arta este veselă", la fel etica urmărește chestiunea faptului de a fi „ori fericit, ori nefericit; aceasta este totul. Se poate spune chiar că binele sau răul nici nu există" (*N* 74, 86).

Aceste trei puncte de legătură, oricît de pline de sens și de convingătoare ni s-ar părea, nu determină unitatea categorică a eticii și esteticii. Mai mult chiar, deși această doctrină nu va fi repudiată (cum se va întîmpla cu multe din doctrinele *Tractatus*-ului), ea nu va mai fi nici susținută explicit și nici dezvoltată, în cadrul operei tîrzii a lui Wittgenstein. S-ar putea argumenta că filosofia tîrzie, a jocurilor de limbaj – descentrată, non-transcendentă și pluralistă –, pe care Lyotard o consideră drept o sursă majoră a gîndirii postmoderne[2], este chiar ostilă oricărei unificări omogenizante a domeniilor etic și estetic. Întrucît acestea par să implice, categoric, jocuri de

---

[1] Vezi *T* 6.45 și *Lecture on Ethics*, scrisă între 1929 și 1930 și publicată postum în „Philosophical Review", 74 (1965), 3-12. În acest curs și în *N* 86, Wittgenstein se referă la mistic folosind noțiunea de minunat sau miraculos (*das Wunder*).

[2] Vezi Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii* (trad. de Ciprian Mihali, București, Editura Babel, 1993), 71, 73.

limbaj diferite[1]. Pe de altă parte, ideea unei legături fundamentale, structurale, între etică şi estetică apare clar în concepţia tîrzie a lui Wittgenstein cu privire la aprecierea estetică. Deoarece aceasta nu este reductibilă la reguli critice şi formule de aprobare izolate, ci este, inevitabil, profund integrată într-un context cultural şi influenţată de modul de a trăi, care nu poate să nu includă şi o dimensiune etică[2]. Dacă ar fi să îi atribuim lui Wittgenstein o poziţie finală în privinţa „identităţii" eticii şi esteticii, aceasta ar fi, probabil, concepţia de mijloc (deşi neatrăgătoare) că cele două domenii nu sînt nici perfect identice, nici complet distincte.

Să îl lăsăm, acum, pe Wittgenstein deoparte – după ce l-am comentat, sper, îndeajuns pentru a putea prelua limbajul său – şi să ne întoarcem la întrebarea de ce fraza sa este, astăzi, atît de relevantă. Răspunsul, cred, este că maxima „etica şi estetica sînt acelaşi lucru" constituie expresia, pe scurt, a unor importante opinii şi probleme teoretice, deopotrivă etice şi estetice, din epoca noastră postmodernă. Ea respinge ideologia estetică modernistă a puritanismului artistic (împărtăşită de poezia modernă şi de tendinţele formaliste şi abstracte din arta plastică). Şi sugerează că o asemenea ideologie izolaţionistă nu mai este viabilă – acum, cînd procesul tradiţionalist de fragmentare a domeniului cunoaşterii şi culturii ameninţă să se dezintegreze în forme multiple de activitate interdisciplinară. În aceste condiţii, este nu doar loc (pentru), ci şi nevoie de o critică a artei care să fie stimulată moral, social şi politic, la fel cum arta însăşi trebuie să aibă atari motivaţii.

---

[1] Argumentarea clasică a diferenţelor de ordin raţional între etică şi estetică se găseşte în Stuart Hampshire, *Logic and Appreciation*, republicat în W. Elton (ed.), *Aesthetics and Language* (Oxford: Blackwell, 1954), 161-9.

[2] Am discutat acest aspect, alături de altele din cadrul teoriei wittgensteiniene tîrzii asupra esteticii, în *Wittgenstein and Critical Reasoning*, „Philosophy and Phenomenological Research", 47 (1986), 91-110.

Nu mă voi mai referi la aspectele etico-politice ale artei, ci voi dedica acest capitol situației inverse, nu mai puțin semnificativă – estetizarea eticului. Ideea este aici – dacă vrem să-i surprindem cele mai izbitoare elemente într-o singură frază – că observațiile de ordin estetic sînt, sau ar trebui să fie, cruciale (reprezentînd, poate, în cele din urmă, punctul culminant) pentru determinarea modului în care alegem să ne conducem sau să ne modelăm viața și în care evaluăm ce anume înseamnă o viață bună. Ideea de a înălța esteticul la rang de ideal etic (model și criteriu de evaluare a calității vieții) aruncă o nouă lumină asupra maximei lui Wittgenstein că etica și estetica sînt același lucru. O astfel de estetizare se aplică, evident, în primul rînd la ceea ce poate fi numit domeniul etic privat – unde se pune problema modului în care individul ar trebui să-și modeleze viața, astfel încît să se împlinească pe sine ca persoană[1]. Dar se poate extinde la fel de bine și asupra domeniului public – unde problema devine cum ar trebui să fie o societate de calitate. S-ar putea arăta, cel puțin, că o asemenea societate trebuie să asigure posibilitatea (dacă nu și sprijinul) unei vieți satisfăcătoare din punct de vedere estetic pentru indivizii din cadrul ei. Mai mult decît atît, devenise un obicei – și rămîne, încă, tentant –

[1] Această distincție între „moralitatea privată" și „moralitatea publică" este destul de răspîndită, iar Rorty a folosit-o recent pentru a-și argumenta etica sa estetică. Deși ea poate fi utilă, mă îndoiesc (datorită unor motive pe care le voi discuta ulterior) de faptul că proiectul moralității private este atît de net separabil și independent de moralitatea publică, după cum ar vrea Rorty să ne facă a crede. El introduce această distincție în *Freud și reflecția morală*, în Richard Rorty, *Eseuri filosofice,* trad. Mihaela Căbulea (București: Univers, 2000), vol. II, p. 240. Varianta originală apare în J. H. Smith și W. Kerrigan (ed.), *Pragmatism's Freud: The Moral Disposition of Psychoanalysis* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986), de aici înainte abreviată *R.* Această distincție devine o temă centrală în cartea sa *Contingență, ironie și solidaritate,* trad. Corina Sorana Ștefanov (Bucureşti: All, 1998), de aici înainte abreviată *CIS.*

faptul de a descrie societatea însăşi în funcţie de standarde estetice, adică privind-o ca pe o unitate organică în care există un echilibru optim între unitate şi diversitate, conform definiţiei clasice, valabile încă, a frumuseţii.

Dacă, aşa cum sînt înclinat a crede, estetizarea eticului constituie o tendinţă dominantă (deşi nu fără precedent)[1] a epocii postmoderne, atunci ea este, poate, mai evidentă în viaţa noastră cotidiană şi în imaginaţia populară, decît în filosofia academică. Apare, de pildă, în interesul culturii noastre pentru tot ceea ce ţine de farmec şi încîntare, de aspectul fizic şi îmbunătăţirea acestuia. Personajele celebre ale timpului nostru nu sînt bărbaţi de valoare sau femei virtuoase, ci aceia pe care îi numim, sugestiv, „oameni frumoşi". Sîntem mai puţin înclinaţi să-l imităm pe Hristos, decît pe Madonna (tipul ei de machiaj sau de îmbrăcăminte); nimeni nu mai citeşte, astăzi, viţele sfinţilor, pentru a căuta

---

[1] Pentru Platon şi pentru greci, în genere, ideile de bine şi frumos nu erau atît de clar diferenţiate, după cum se poate constata din faptul că se făcea referire la ele în mod colectiv, cu ajutorul termenului compus *kalon-kai-agathon* („frumos şi bun"), iar cuvîntul *kalos,* care înseamnă frumos, era folosit – probabil tot atît de mult ca şi *agathos* – pentru a desemna binele moral. Cînd etica grecească avînd ca ţel *eudaemonia* a făcut loc eticii axate pe idei precum porunca divină, datoria şi obligaţia, a fost mult mai simplu să se separe eticul de estetic şi chiar să fie privite ca principii conflictuale. Renumitele corelaţii stabilite, în epoca post-clasică, între estetică şi etică exprimă o izbitoare conştientizare a diviziunii lor. Kant a văzut frumuseţea ca un simbol al moralităţii; Schiller a considerat educaţia estetică un mijloc al moralităţii; iar Kierkegaard a privit atitudinea estetică în faţa vieţii drept o alternativă inferioară vieţii etice. Etica postmodernistă a gusturilor se distinge, poate, doar prin încercarea ei de a uni cu adevărat cele două sfere, afişînd o luciditate sfidătoare în privinţa îndelungatei tradiţii filosofice a dualismului (conştiinţă care o distinge de maniera grecească de a le suprapune), astfel încît esteticul nu este nici un simbol, nici un mijloc sau surogat pentru vreo etică, ci, mai curînd, substanţa constitutivă a unei etici.

edificare şi exemplu, însă biografiile starurilor de cinema şi povestirile despre modul în care au ajuns să aibă succes milionarii marilor corporaţii sînt *best-seller*-uri.

Oricum, etica postmodernistă a gusturilor nu duce lipsă de apologeţi filosofi. Găseşte, de pildă, un sprijin clar în Foucault (şi idealul său de „estetica existenţei"), ca şi în alţi gînditori continentali din tradiţia nietzscheană. Dar eu mă voi concentra asupra formei sale de exprimare în cadrul filosofiei anglo-americane recente. În centrul atenţiei mele se va situa Richard Rorty, poate cel mai tranşant şi mai incitant exponent filosofic al imaginaţiei populare din America – şi unul care sprijină explicit ideea de „viaţă estetică" drept etalon al unei vieţi de calitate. Pentru Rorty, „viaţă estetică" înseamnă „perfecţiune privată" şi „autocreaţie", o viaţă motivată de „dorinţa de a se îmbogăţi pe sine", „dorinţa de a îmbrăţişa cît mai multe posibilităţi" şi de a reuşi să iasă din cantonarea acelor „descrieri moştenite" cu privire la sine – dorinţă exprimată prin „căutarea, în plan estetic, a unor noi experienţe şi a unui nou limbaj" (*R* 11, 12, 15; *CIS* 26, 72). Cu alte cuvinte, satisfacţia estetică, îmbogăţirea de sine şi autocreaţia sînt urmărite nu doar prin intermediul unor experienţe noi efective, în cadrul existenţei, ci şi printr-o modalitate mai subtilă – cea de a folosi „noi vocabulare de reflecţie morală" pentru a ne descrie acţiunile şi imaginea despre sine într-un mod mai complex şi mai atrăgător prin ineditul său (*R* 11).

Etica estetizată a lui Rorty, bazată pe ideea de perfecţiune a vieţii personale, este cuplată cu o susţinere a liberalismului (cu toleranţa sa faţă de individualitate, dispreţul său faţă de cruzime şi justiţia sa procedurală „de a face fiinţele umane egale" (*CIS* 155)), considerat a fi cea mai bună formă de moralitate şi solidaritate socială. Totuşi, Rorty nu crede că aceste idealuri private şi publice pot fi unificate într-o singură teorie sau într-un singur demers; şi, cu siguranţă, etica estetizată a vieţii private este cea care primeşte un statut privilegiat – ca una care dă conţinut vieţii –, în timp ce liberalismul oferă doar fundalul stabil de organizare socială, necesar pentru ca noi să

ne putem urmări, în pace şi confort, ţelurile estetice individuale. Rorty ne îndeamnă explicit să considerăm că cel dintîi merit şi „ţelul unei societăţi drepte şi libere e să-şi lase cetăţenii să fie cît doresc de retraşi în sfera privată, de «iraţionalişti» şi de esteţi, cîtă vreme fac asta în timpul lor liber, fără a face vreun rău altora şi fără a folosi resurse necesare celor mai puţin avantajaţi" (*CIS* 27). Teoria lui Rorty despre estetizarea eticului oferă, cred, o direcţie promiţătoare, chiar dacă necesită anumite critici şi modificări importante. Oricum, evaluarea acestei teorii trebuie făcută prin plasarea ei în contextul altor argumente în favoarea vieţii estetice şi a altor viziuni asupra acesteia.

II

De ce ar trebui ca filosofia postmodernă să estetizeze eticul? Apariţia unei etici a gusturilor se poate explica, în mare măsură, prin faptul că ea ar constitui rezultatul viziunilor tradiţionale asupra eticului, care nu mai sînt valabile. Aşa cum, o dată născuţi, trebuie să ne trăim viaţa într-un fel anume, tot astfel, o dată ce începem să reflectăm în manieră etică asupra modului de a trăi, trebuie să reflectăm într-un fel anume. Tocirea încrederii în teoriile etice tradiţionale a lăsat în urmă un vid etic, pe care etica gusturilor se grăbeşte, firesţe, să îl umple. Rorty aproape că spune acest lucru, atunci cînd arată că după Galileo, Darwin şi Freud „nici morala religioasă, nici cea secular-liberală nu mai par posibile, iar o a treia nu s-a ivit încă" – doar cu excepţia, se pare, a celei estetice, pe care el continuă să o susţină[1]. Cele mai puternice motive care îi determină pe filosofii contemporani să respingă etica tradiţională par să derive din două atitudini filosofice generale. Prima este un anti-esenţialism istoricist şi pluralist, care respinge ideea de natură umană în sine, pe

[1] Richard Rorty, *Freud, Morality, and Hermeneutics*, „New Literary History" 12 (1980), 180.

cînd cea de-a doua se referă la existența unor serioase limite în sfera moralității, fapt care o face, desigur, inadecvată ca etică la scară largă. Am putea descrie această a doua concepție drept subordonarea moralității față de etică. Fiecare din aceste atitudini implică o serie de aspecte, sau niveluri, care merită să fie luate în considerare.

(1) În mod tradițional, teoriile etice au încercat nu doar să se justifice pe sine, ci și etica în ansamblul ei, pornind de la ceea ce Bernard Williams numește „un punct arhimedic: ceva recunoscut chiar și de amoralist (sau de sceptic), dar care, dacă este bine gîndit pînă la capăt, va demonstra că acesta este irațional, deplasat sau, în orice caz, că se înșeală"[1]. De obicei, astfel de teorii fundaționaliste se bazează pe teorii de ordin general asupra naturii umane, încercînd să deducă faptul că viața este bună prin ea însăși din ceea ce este esențial în sau pentru omenire și admițînd că orice „trebuie" etic depinde de un anume „este posibil" non-etic. Cel mai adesea, au fost invocate drept astfel de elemente esențiale dorința de plăcere și fericire, precum și facultatea și exercițiul gîndirii și acțiunii raționale. Sintetizîndu-le și oferind o imagine mai concretă cu privire la ce anume înseamnă, pentru bărbați (nu și pentru femei și sclavi) o viață bună, teoria etică a lui Aristotel are un avantaj în fața celei a lui Kant. Întrucît, deși epistemologia kantiană recunoaște atît natura senzorială, cît și pe cea rațională a omului, ea se bazează pe un concept extrem de purificat și de abstract asupra omului ca agent rațional. Pentru a-și realiza esența sa rațională, un astfel de agent are nevoie de libertatea de a alege, în planul acțiunilor sale – și o exercită adecvat din punct de vedere etic atunci cînd hotărăște în conformitate cu anumite principii raționale și universale, fără a lua în considerație precauții sau impresii contingente.

---

[1] Bernard Williams, *Ethics and the Limits of Philosophy* (Londra: Fontana, 1985), 29, de aici înainte abreviată *ELP*.

Nu trebuie să ne preocupe, însă, aici, aspectele problematice din cadrul demersurilor lui Aristotel, respectiv Kant – multe dintre ele fiind atent subliniate de către Williams. O problemă mai importantă, specifică acestora şi altor încercări de întemeiere a eticii pornind de la teoria naturii însăşi a omului, este profunda noastră suspiciune (postmodernă) în privinţa faptului că există o astfel de esenţă anistorică; una care să caracterizeze umanitatea în mod universal şi ontologic determinat, dar care să fie, totodată, suficient de concretă pentru a genera sau justifica, printr-o simplă elaborare sau derivare logică, o anumită teorie etică. Am ajuns să constatăm că pînă şi elementele cele mai pasibile de un asemenea statut – de factori esenţiali –, precum raţionalitatea şi fericirea, par valabile numai atîta vreme cît nu sondăm prea adînc teoriile (divergente în plan cultural şi istoric) referitoare la ce anume dă substanţă, cu adevărat, acestor elemente.

Lipsa unei esenţe umane anistorice şi ontologic date nu înlătură, totuşi, orice posibilitate de a deriva o teorie etică din cea cu privire la natura umană. Pentru că un atare demers ar putea fi întreprins pornind de la o esenţă umană nonontologică, dar care să fie totuşi transistorică şi să nu depindă de factorii culturali; un fel de amalgam de elemente universale de ordin cultural, lingvistic şi biologic, prezente şi necesare în cadrul oricărei existenţe umane în toate timpurile şi spaţiile, amalgam din care s-ar putea deriva o imagine clară şi coerentă a ceea ce constituie o viaţă bună. Însă şi scepticismul are, aici, rolul său, în ceea ce priveşte evidenta diversitate din plan istoric şi cultural. Chiar şi în cadrul a ceea ce considerăm a fi una şi aceeaşi tradiţie culturală – să spunem, ceea ce Eliot a personificat, cîndva, drept „intelectul Europei"[1] –, găsim răspunsuri foarte diferite la întrebarea „Ce este esenţial sau de dorit într-o existenţă umană de calitate?". În plus, dat fiind ceea ce Lyotard diagnostica drept suspiciunea noastră

[1] Vezi T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, *Selected Essays* (Londra: Faber, 1976), 16.

postmodernă vizavi de marile narațiuni legitimante[1], nu putem încerca să explicăm întreaga diversitate făcînd apel la manifestarea diferită, dar progresivă, a spiritului uman aflat în căutarea eliberării şi/sau a perfecțiunii.

Totuşi, deşi am putea respinge deopotrivă ideea de esență umană anistorică şi pe cea de esență transistorică – drept temei al unei etici universale –, rămîne, încă, varianta mai modestă de a genera o teorie etică esențialistă valabilă pentru propria noastră epocă şi cultură. Acest scop „limitat" este, cu siguranță, tocmai ceea ce ne dorim cel mai mult, de vreme ce tot ce vrem este să ştim cum să ne trăim propria viață, şi nu pe cea a strămoşilor sau a urmaşilor noştri. Dar, chiar şi restrîngînd drastic aria obiectivului nostru (la sfera societății americane contemporane), descoperim că există prea multă varietate în cadrul acesteia, pentru a mai putea vorbi despre vreo esență constitutivă care ne-ar arăta ce anume să căutăm într-o viață bună. Avem, poate, în comun angajamentul nostru în ceea ce priveşte păstrarea libertății şi şansa de a ne căuta propria fericire. Dar astfel de noțiuni, după cum arată adesea, cu nemulțumire, criticii liberalismului, sînt prea vagi şi abstracte; iar unitatea pe care par să o ofere se dezintegrează rapid într-o multitudine de concepții rivale asupra a ceea ce înseamnă, efectiv, libertatea, fericirea şi şansa.

Există cel puțin două motive pentru care nu putem descoperi nici măcar astfel de esențe umane valabile local. În primul rînd, nu doar în America, ci şi în oricare altă civilizație avansată, există o ordine foarte elaborată a diviziunii muncii – o diviziune a tipurilor de activități. Noțiunea de esență umană general-funcțională, aşa cum este ea presupusă de către Aristotel şi alți teoreticieni în domeniul eticii, nu mai pare valabilă astăzi, cînd bărbații *şi femeile* au activități atît de variate şi atît de dificil de adus la un numitor comun. Cum am putea reconcilia esența funcțională a fermierului cu cea a *broker*-ului, esența artistului cu cea a muncitorului din

[1] Vezi Lyotard, *Postmodern Condition,* 27-41.

uzină, esența preotului cu cea a cosmeticianului, a savantului cu a administratorului de cazinou? Şi mai supărător este faptul că experimentăm acest conflict de esențe funcționale divergente nu doar în plan colectiv, ci şi la nivelul propriului sine. Conflictul între esența funcțională a femeii dată de profesiunea sa şi cea dată de rolul ei de mamă este, poate, cel mai familiar şi mai acut în rîndul problemelor actuale referitoare la chestiunea identității. Însă există nenumărate alte exemple pentru modul în care activitatea noastră profesională sau imaginea despre noi înşine contrastează puternic, sau nu se potrivesc, pur şi simplu, cu ipostazele noastre printre prieteni, în cadrul familiei sau ca agenți politici, făcînd astfel imposibil de aflat o esență unică a individului, în tot acest amalgam coerent de roluri sociale.

A spune că omul postmodern nu poate deriva o etică general-valabilă, sau măcar una personală, din ipostaza sa funcțională specifică, datorită faptului că fiecare dintre noi deține, în plan colectiv şi individual, o pluralitate de ipostaze neomogene, înseamnă a fi de acord cu Wittgenstein şi Lyotard în privința ideii că sîntem prinşi într-un astfel de amalgam de jocuri de limbaj şi modelați de atîtea forme de discurs, încît nu mai putem spune cu siguranță cine sîntem. Nu ştim ce înseamnă, pentru noi, o viață bună, pentru că natura noastră este atît de problematică şi nestatornică printre rolurile noastre şi imaginile despre noi înşine, aflate într-o continuă schimbare. Este problematică – ar susține Rorty – pentru că nu există, irevocabil, ca ceva fix care aşteaptă să fie descoperit, ci este pasibilă de a fi constituită şi modelată, drept pentru care ar trebui modelată în manieră estetică.

Mai mult chiar, potrivit lui Rorty, nu este doar zadarnic să încercăm a căuta o esență umană comună tuturor ipostazelor noastre sociale, ci însăşi ideea unei esențe individuale coerente, fundamentale (ideea adevăratului sine al persoanei) este un mit pe care Freud, practic, l-a desființat. Sinele sau personalitatea proprie se prezintă, mai curînd, ca o combinație sofisticată de „cvasi-persoane" (conştiente şi inconştiente) aflate în conflict, ivite în cadrul contingențelor istorice şi alcă-

tuite din „sisteme incompatibile de credinţe şi dorinţe", concepţie care discreditează ideea „adevăratului sine" al persoanei (*R* 5, 9, 19). În loc să fie ceva unitar şi coerent, ivit dintr-o esenţă autonomă, stabilă şi raţională, sinele este „lipsit de centru", o colecţie de „cvasi-euri", produsul unor „ansambluri întîmplătoare de nevoi contingente şi idiosincrazice", determinate şi modificate de către „o gazdă a idiosincraziilor şi episoadelor accidentale", distorsionate de acţiunea unor multiple vocabulare (*R* 4, 12, 14). „Orice lucru, de la sunetul unui cuvînt, culoarea unei frunze, pînă la senzaţia unei bucăţi de piele, poate, aşa cum ne-a arătat Freud, să servească la a dramatiza şi cristaliza sensul identităţii de sine al unei fiinţe umane. [...] Orice constelaţie aparent întîmplătoare de asemenea lucruri poate stabili tonul unei vieţi" (*CIS* 84). Pentru Rorty, această descentrare, multiplicare şi relativizare de tip freudian a sinelui „a deschis noi posibilităţi pentru ca viaţa estetică" să devină o etică. Deoarece, dacă nu există un sine adevărat care aşteaptă să fie descoperit şi urmat, atunci cele mai promiţătoare modele de „reflecţie şi elaborare morală" devin „autocreaţia" şi „îmbogăţirea de sine", mai curînd decît „purificarea" şi „autocunoaşterea" (*R* 11-12).

Astfel, atitudinea anti-esenţialistă (contestarea ideii de natură umană) ne conduce spre o etică a gusturilor. Dar aş greşi să consider că există aici vreo implicaţie logică. Dacă absenţa unei esenţe a naturii umane înseamnă că aceasta nu determină o anumită etică, atunci ea nu poate determina nici o etică estetică. Însă poate conduce, totuşi, la o etică a gusturilor, întrucît, în absenţa oricărui fundament intrinsec – a unei esenţe – care ar justifica o etică, ne-am putea simţi încurajaţi să o alegem pe aceea care ne atrage cel mai mult; şi este plauzibil să credem că această atracţie ţine, în cele din urmă, de o chestiune estetică, referitoare la ce anume ne frapează, în genere, ca fiind mai atrăgător sau perfect.

(2) Este vremea, acum, să ne întoarcem, de la anti-esenţialism, la cea de-a doua atitudine generală care a contribuit la subminarea teoriilor etice tradiţionale, promovînd,

prin aceasta, o etică estetică a gusturilor. Am numit această atitudine „subordonarea moralității față de etică" și consider că ea are două aspecte, care privesc, respectiv, aria de pătrundere și predominanța considerațiilor de ordin moral în gîndirea etică. Primul aspect este exprimat, la un mod generalizat, în tendința din ce în ce mai acută a filosofiei contemporane de a recunoaște faptul că moralitatea, așa cum a fost ea concepută tradițional, nu acoperă practic întreaga gamă de preocupări de ordin etic. Fiindcă eticul implică o serie largă de judecăți de valoare asupra modului în care ar trebui să trăim. Multe dintre acestea sînt, evident, subiective și egoiste, sau cel puțin negeneralizate (de pildă, grija deosebită față de interesele personale sau de familia proprie), iar multe nu sînt obligatorii (ca generozitatea și actele voluntare de bunătate sau eroism). Însă conceptul tradițional de moralitate constituie, așa cum susțin Williams și Wollheim, un „subsistem" specific mult mai restrîns al eticului, guvernat de obligativitate și universalitate. Luînd „moralitatea într-un sens restrîns [..], ca fiind ceea ce are ca esență obligația", Wollheim o distinge clar de sfera valorii și bunătății – în virtutea diferențelor dintre genealogia lor psihologică și, prin urmare, a capacității lor de a oferi satisfacție omului. „Una (moralitatea) derivă din inducerea unei figuri amenințătoare, cealaltă (valoarea) derivă din proiectarea «unei binecuvîntări străvechi, a unei iubiri satisfăcute». Una este, la origine, în mare măsură defensivă și coercitivă, cealaltă nu. Una încearcă să se apere împotriva fricii, cealaltă să răspîndească iubirea"[1]. Iar dacă definiția dată

[1] Richard Wollheim, *The Thread of Life* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984), 215-16; de aici înainte abreviată *TL*. Wollheim nu folosește, de fapt, aici, termenul de „etică"; dar face aceeași distincție ca și Williams, vorbind despre o „moralitate concepută în sensul larg", care include valori non-obligatorii, versus o „moralitate concepută în sens restrîns", dominată de obligație și fundamentată pe inoculare (impunere): v. *TL* 221. Ar trebui să menționez, de asemenea, faptul că nici

moralității de către Wollheim pune accentul pe originile și aspectele ei negative, Williams este încă mai explicit (și poate mai radical) în a susține de-a dreptul că „am duce-o mai bine în lipsa ei" (*ELP* 174).

Critica pe care Williams o face „moralității, ca instituție" sau „sistem specific" (*ELP* 174), are în vedere nu atît supărătoarele sale surse psihlologice și efecte, cît detaliile sale de ordin rațional și incapacitatea sa de a exprima gîndirea noastră etică. Ceea ce determină această incapacitate este faptul că, deși se subordonează, în mod evident, eticii, moralitatea se constituie și se consideră ca un sistem exhaustiv global în determinațiile sale. Ea se prezintă drept un sistem compact de obligații (și drepturi, derivînd din acestea) care ne spun ce anume trebuie să facem în fiecare moment. A trebui sau a fi necesar să facem ceva înseamnă că *putem* face acel lucru și, prin urmare, aceste obligații vor fi organizate ierarhic astfel încît să se prevină orice conflict insolubil între ele, întrucît nu putem permite ca ele să conducă la acțiuni contradictorii (imposibil de înfăptuit, fiind incompatibile). „Obligația morală este de neevitat" și, indiferent dacă vrei să aderi sau nu la acest sistem, el te include în logica sa categoric universalizantă și îți impută o vină morală dacă nu acționezi conform cu seria respectivă de obligații (*ELP* 177-8).

Williams se preocupă în principal de combaterea a două dintre ipotezele global-categorice ale moralității: pretenția privind aplicabilitatea sa exhaustivă și absoluta sa autoritate pretutindeni unde este aplicată. El arată că prima

---

Wollheim, nici Williams nu sînt genul de filosof tipic postmodern, chiar dacă ei combat etica modernă dominantă a moralității guvernate de o rațiune care obligă. Deși critica lor reflectă, fără îndoială, experiența postmodernă, stilul lor filosofic și perspectiva lor generală obiectivistă rămîn specifice tradiției moderne. Spre deosebire de ei, Rorty poate fi denumit un filosof postmodern, deși nu este locul potrivit aici să încercăm a explica sau justifica această distincție. Am încercat să fac pe scurt acest lucru în *Postmodernism and the Aesthetic Turn*, „Poetics Today", 10 (1989), 604-22.

dintre acestea este contrazisă de cazurile evidente de bunătate şi generozitate, care sînt opţionale sau chiar contrare unei anumite obligaţii anterioare. Şi denunţă eşecul încercărilor filosofice de a salva această pretenţie prin invocarea unui ipotetic sistem de obligaţii organizate diferit (obligaţii particulare, generale, negative, aparente, obligaţii faţă de sine, faţă de alţii etc.), prin care orice acţiune aprobată sau dispreţuită de noi poate fi văzută ca derivînd din (sau deviind de la) o obligaţie sau un set de obligaţii.

În strînsă legătură cu presupunerea că moralitatea acoperă întregul spaţiu etic al acţiunii şi libertăţii de alegere, că orice act se justifică, pînă la urmă, numai în termenii unei obligaţii, se află şi presupunerea că în orice problemă de etică, aspectele morale trebuie să aibă întîietate în faţa oricăror altora şi să fie acelea care determină modul de acţiune sau de viaţă. Aşadar, dacă înfăptuirea unui act facultativ de noblețe sau bunătate mă împiedică să aduc la îndeplinire o obligaţie trivială – să spunem, cea de a ajunge la timp la cină –, atunci trebuie găsită o obligaţie generală (fie ea şi vagă) care să justifice valoarea absolut evidentă a actului meu. Ideea că anumite lucruri pot fi bune, în afara oricărei obligaţii, şi că pot depăşi chiar obligaţia, prin intenţia lor etică, este complet străină şi intolerabilă în cadrul sistemului moralităţii. Williams numeşte acest fapt o maximă a moralităţii – anume, „că numai o obligaţie poate depăşi o obligaţie" (*ELP* 187), iar evidenta sa falsitate constituie partea a doua a argumentării postmoderne în favoarea ideii că moralitatea se subordonează eticii. Aceasta din urmă, distinsă de moralitate, admite că există şi altceva în cadrul unei vieţi bune pe lîngă îndeplinirea unor obligaţii, şi chiar „sesizează că şi alte lucruri în afară de ea însăşi sînt importante [...] în viaţă, făcînd ca aceasta să merite a fi trăită" (*ELP* 184). Ceea ce nu înseamnă că etica trebuie să respingă în întregime orice consideraţii de ordin moral, ci doar pretenţia acestora la exhaustivitate şi autoritate. Se neagă (de data aceasta, în termenii lui Wollheim) „concepţia că moralitatea este ceva ultim sau atotputernic" (*TL* 225).

Reducînd obligaţia morală doar la statutul de factor semnificativ în deliberarea etică asupra modului cum să trăim o viaţă de calitate, facem ca această deliberare să semene mai mult cu o judecată estetică, decît cu discursul silogistic sau normativ. Descoperirea a ceea ce este mai bun devine o problemă de aflare a formei celei mai potrivite şi mai atrăgătoare, de receptare a celei mai armonioase constelaţii de trăsături asociate divers în cadrul unei anumite situaţii sau existenţe. Judecata etică nu mai înseamnă deducerea unei obligaţii dintr-o alta mai generală sau dintr-un set de obligaţii; nici nu constituie rezultatul unui calcul logic bazat pe un sistem ierarhic de obligaţii. Iar justificarea etică, de asemenea, ajunge să semene cu explicaţia estetică, prin faptul că apelează nu la silogisme sau algoritmi, ci la un convingător argument de ordin perceptiv (susţinut de naraţiuni bine gîndite, retorici subiective sau exemple ingenioase). O astfel de justificare se bazează pe (şi tinde către) susţinerea şi lărgirea unui acord fundamental (un vag *sensus communis*) în privinţa limitelor acţiunii corecte, însă admite, totodată, şi slujeşte la promovarea unei toleranţe a diferitelor percepţii sau gusturi, în cadrul acestor limite modificabile. Ca şi în cazul interpretărilor şi evaluărilor noastre estetice, vrem ca prietenii şi asociaţii noştri să înţeleagă punctele noastre de vedere şi deciziile noastre în plan etic şi să le considere raţionale; dar nu mai este atît de vital pentru noi ca ei să le şi accepte, ca universal-valabile şi potrivite pentru toţi. Judecăţile de ordin etic nu pot fi demonstrate ca absolut adevărate, prin apelul la principii universale, mai mult decît ar putea fi judecăţile de ordin estetic. Deoarece deciziile etice, la fel ca cele din artă, nu trebuie să constituie rezultatul aplicării stricte a unor reguli, ci produsul imaginaţiei creative şi critice. În cadrul acestei perspective – pline de sens şi îndreptăţire –, etica şi estetica devin acelaşi lucru; iar proiectul unei vieţi etice devine un exerciţiu în cadrul celui de a trăi estetic. Poate la acest lucru se gîndea Wollheim atunci cînd sugera, în treacăt, ca etica să fie privită „ca o artă" (*TL* 198)[1].

[1] Considerarea eticii drept artă creativă sugerează că agentul

III

Deşi această estetizare a eticului pare un pas sigur pe calea cea bună, demersul lui Rorty în favoarea unei existenţe estetice este mult mai radical şi mai concret. Respingînd teoria morală tradiţională, pe motiv că noi nu avem o esenţă comună, ci sîntem produşi ai întîmplării şi idiosincraziilor contingente, Rorty conclude, cu tărie, că ne putem autocrea şi că trebuie să o facem, îmbogăţindu-ne printr-o redescriere, în termeni estetici, a propriei existenţe. Firește, unii ar putea protesta, susţinînd că ne putem autocrea şi optînd pentru formele cele mai tradiţionale sau ascetice de moralitate, deci necesitatea autocreaţiei nu determină nicidecum (şi nici nu prescrie) alegerea unei existenţe estetice. Însă, după cum vom vedea, Rorty insistă în a identifica viaţa celui care se creează pe sine cu viaţa estetică; şi aceasta chiar dacă genul de existenţă spre care ne îndeamnă el nu recunoaşte diversele moduri de viaţă estetică descrise de filosofi de-a lungul timpului, nici măcar pe acelea din cursul ultimului secol.

Care este, atunci, viziunea lui Rorty cu privire la viaţa estetică şi prin ce se deosebeşte ea de celelalte? Rorty respinge orice „căutare a purităţii" şi simplităţii concentrate, bazate pe o stabilă cunoaştere de sine, şi sprijină, în schimb, „o căutare a îmbogăţirii şi creaţiei de sine" (*R* 11, 15; *CIS* 90). „Dorinţa de auto-îmbogăţire", afirmă el, „este dorinţa de a îmbrăţişa tot mai multe posibilităţi, de a învăţa în mod constant, de a se dedica în întregime curiozităţii, de a sfîrşi printr-o imaginare a tuturor posibilităţilor trecute şi viitoare" –

---

etic are acelaşi tip de libertate şi forţă în viaţă ca şi artistul în arta sa. S-ar putea obiecta, foarte bine, că acest lucru nu este valabil pentru majoritatea membrilor unei societăţi, în ciuda faptului că pînă şi cei mai săraci au la dispoziţie anumite opţiuni pentru a-şi stiliza existenţa. Din acest motiv, aşa cum voi arăta ulterior, este nevoie de o reformă socială (şi estetică) pentru ca idealul etic de a face o artă din modul de trăire a vieţii să fie o opţiune mai accesibilă şi împărtăşită de cît mai mulţi.

sfîrşit care este, firește, fără de sfîrşit (*R* 11). Această încercare de îmbogățire şi creație de sine implică o dublă „căutare estetică, de noi experiențe şi de noi limbaje" pentru a redescrie (şi, implicit, a îmbogăți) acele experiențe şi pe autorul lor (*R* 15). În mod similar, „dezvoltarea de modalități mai bogate, mai depline de formulare a propriilor dorințe şi speranțe" face „înseşi acele dorințe şi speranțe – ca şi eurile noastre – mai bogate şi mai împlinite" (*R* 11). Țelul estetic nu mai este acela de „a vedea lucrurile în mod static şi holistic", ci de a le privi, pe ele şi pe noi înşine, prin filtrul unor noi „narațiuni şi limbaje alternative, menite să fie instrumente ale schimbării" (*R* 9). Acei „indivizi excepționali" capabili să țină pasul cu ritmul sufocant şi confuzia pe care le presupune crearea şi integrarea în aceste vocabulare multiple, aflate într-o continuă schimbare, vor putea „să facă din viețile lor opere de artă"; iar aceste opere, rezultatele creației de sine, trebuie să fie profund originale, nicidecum „o copie sau o reproducere a ceva ce a fost deja identificat" şi nici măcar „variații elegante" ale unor creații anterioare (*R* 11; *CIS* 70).

Rorty îi recunoaşte pe aceşti maeştri ai vieții estetice în figurile – evident diferite – ale „ironistului" intelectual (personificat, poate, cel mai bine, de criticul literar sceptic) şi, respectiv, „poetului puternic". Totuşi el vrea să suprapună aceste figuri, ca fiind, în esență, identice în ceea ce priveşte căutarea lor etico-estetică, maniera lor aventuroasă de a tinde către îmbogățirea şi creația de sine, prin folosirea unui limbaj inedit pentru a se redescrie pe sine. Dar cele două țeluri, al autocreației şi al îmbogățirii de sine printr-o continuă şi curioasă redescriere a sinelui, nu sînt deloc identice. Nu doar că putem să îndeplinim numai unul (fără a-l îndeplini şi pe celălalt), dar ele pot intra şi în conflict. Căutarea fără limite a schimbării poate afecta concentrarea de care este nevoie pentru realizarea autocreației într-un mod ferm şi satisfăcător. Ironistul curios şi poetul care se creează pe sine pot reprezenta, practic, două forme distincte de viață estetică, pe care Rorty, din păcate, le suprapune în cadrul

acelei existenţe spre care ne îndeamnă. Pe lîngă această suprapunere problematică, fiecare din cele două tipuri prezintă anumite deficienţe, în privinţa formulării date de Rorty.

Viaţa estetică a „intelectualului curios", sau a „ironistului", este „o viaţă de nesfîrşite curiozităţi, una care caută să-şi extindă limitele, mai degrabă decît să îşi descopere centrul". Dorinţa sa „de a îmbrăţişa cît mai multe posibilităţi" prin abordarea cîtor mai multe şi mai variate limbaje de redescriere a eului propriu atrage după sine hotărîrea de a fi „din ce în ce mai ironic, jucăuş, liber şi inventiv" vizavi de orice vocabular ales de cineva sau considerat ca fiind determinant pentru descrierea de sine şi identitatea sa etică (*R* 11, 12). Rorty numeşte acest vocabular determinant „vocabularul final" al unei persoane; şi îl defineşte pe ironist ca unul care „are îndoieli radicale şi permanente în privinţa vocabularului final pe care-l foloseşte în mod curent", căutînd, aşadar, neîncetat (prin lecturi vaste) alte vocabulare, mai bune. „Ironiştii se tem că se vor cantona în vocabularul în care au fost formaţi", sau chiar în orice vocabular unic. Odată ce au abandonat ideea de esenţă a sinelui, de vocabular final, sau de naraţiune atotcuprinzătoare în privinţa căreia ar trebui să cadă de acord, ironiştii se dedică „diversificării şi înnoirii" descrierii de sine, lărgindu-şi în permanenţă „propria identitate morală, prin revizuirea vocabularului lor final". Ironistul veşnic curios şi dornic de a se spori pe el însuşi „îşi reaminteşte de dezrădăcinarea sa", pe măsură ce încearcă să deprindă cît mai multe strategii în toate jocurile de limbaj pe care le poate învăţa (*CIS* 133, 134, 136).

Spre deosebire de ironist, poetul puternic trebuie să cunoască şi să respecte limita, pentru a se putea crea pe sine ca individ cu totul aparte. El nu se poate „dedica în întregime curiozităţii" şi aborda oricîte naraţiuni şi vocabulare posibile, experimentînd (la modul ideal) „toate posibilităţile trecute şi viitoare". Fiindcă, procedînd astfel, ar risca să piardă concentrarea necesară pentru a determina şi a statornici clar ce anume este deosebit şi specific vieţii şi limbajului său; iar

acest lucru este tocmai ceea ce dă substanță vieții poetice (bazate pe autocreație), în viziunea lui Rorty. Temerea poetului puternic este că și în cazul în care cuvintele sale ar dăinui, „nimeni nu va găsi ceva care să le distingă". „Autorul nu va fi imprimat limbajului pecetea proprie, ci mai degrabă își va fi petrecut viața deplasînd piese deja marcate. Așadar acela nu va fi avut deloc un eu, cu adevărat" (*CIS* 64). Totuși, această temere implică o critică serioasă la adresa vieții estetice a ironistului, bazată pe îmbogățirea sinelui.

Această viață este, prin natura ei, romantică în sens picaresc, o căutare faustică neobosită și insațiabilă de sporită încîntare, prin intermediul curiozității și al ineditului, o căutare la o scară atît de vastă, pe cît este de neorganizată în jurul vreunui centru. Oricum, absența unui centru structurant (care nu trebuie să fie nici universal-uman, static și permanent, nici deja dat, mai degrabă decît creat) o împiedică să devină acel gen de *Bildungsroman* care se pare că și-ar dori să fie. Căci multiplicarea la nesfîrșit a unor alternative, deseori inconsistente vocabulare și narațiuni despre sine, menite să descompună orice sine stabil într-o multitudine schimbătoare de euri și imagini despre sine, face ca însuși conceptul de sine întreg și identic să pară vid și suspect. Însă în lipsa unui astfel de eu, capabil de identitate cu sine de-a lungul schimbărilor sau al descrierilor diverse, nu mai poate fi vorba despre un eu capabil să se îmbogățească pe sine, fapt care anulează (golindu-l de sens) proiectul rortyan al vieții estetice bazate pe îmbogățirea de sine. La fel, a abandona ideea de sine ferm și distinct – care să nu fie alungat și înlocuit de o permanentă redescriere, prin vocabulare noi preluate de la alții – înseamnă a face ca proiectul autocreației să devină cel puțin problematic. Această nevoie de o centrare în sine, de limitare a sinelui în vederea conservării caracterului său distinct – adică exact opusul căutării tuturor posibilităților – este exprimată acut în versurile lui Larkin, pe care Rorty le folosește pentru a introduce idealul estetic al autocreației:

And once you have walked the length of your mind, what
You command is as clear as a lading-list.
Anything else must not, for you, be thought
To exist.
And what's the profit? Only that, in time
We half-identify the blind impress
All our behavings bear, may trace it home.

(Şi, o dată ce ai parcurs întinderea minţii tale,
Ce stăpîneşti e clar precum o listă de inventar.
Orice alt lucru nu mai trebuie, pentru tine, să fie gîndit
Ca existînd.
Şi care e folosul? Numai că, în timp
Noi identificăm pe jumătate amprenta oarbă
Ce-o poartă toate manifestările noastre, o putem urmări pînă la origine.)

(Am preluat traducerea dată de Corina Ştefanov în *Contingenţă, ironie şi solidaritate,* p. 63).

Argumentul în favoarea unei definiri limitative a sinelui nu face apel la vreo esenţă care ar exista în miezul fiecăruia dintre noi, ci mai curînd la unitate şi coerenţă. Fiindcă, o dată ce am abandonat pe drept cuvînt esenţialismul, nu mai putem constitui sinele decît în termenii unei naraţiuni cu privire la el, după cum Rorty însuşi arată. De unde rezultă că unitatea şi coerenţa sinelui vor depinde de unitatea şi coerenţa naraţiunilor cu privire la el. Aşadar, deşi respinge nostalgia lui MacIntyre faţă de naraţiunile aristotelice, Rorty nu se poate opune insistenţei acestuia pe „conceptul unui sine a cărui unitate rezidă în unitatea unei naraţiuni"[1]. Căci, în absenţa oricărei unităţi şi coerenţe a naraţiunii, nu există nici un sine inteligibil, care să fie lărgit, îmbogăţit sau perfecţionat de către ironistul cu existenţă estetică. Dacă abandonăm ţelul obţinerii unei naraţiuni uni-

[1] Alisdair MacIntyre, *After Virtue* (Londra: Duckworth, 1982), 191.

tare şi coerente despre sine, în favoarea pleiadei de „cvasi-euri" inconştiente, constituite prin naraţiuni şi vocabulare alternative, în permanentă schimbare şi adesea ireductibile, fără nici o naraţiune complexă „capabilă să le menţină pe toate acestea laolaltă" (*R* 5, 8), atunci proiectul îmbogăţirii de sine devine mitic şi incoerent, datorită mitului şi incoerenţei eului unic, pasibil de a fi îmbogăţit.

Unitatea proprie a sinelui, necesară pentru a putea vorbi cu sens despre o îmbogăţire şi o perfecţionare de sine, este, oricum, ceva construit în mod pragmatic, adesea cu greutate, nicidecum ceva dat, în stil fundaţionalist. Ea implică schimbare şi multiplicitate în procesul dezvoltării sale, ca orice unitate a unei naraţiuni, putînd admite chiar şi prezenţa unui conflict în unitatea sa – cum se şi întîmplă, de obicei, în naraţiunile interesante. Un sine unitar nu este un sine uniform; dar nici nu poate fi o colecţie haotică de „cvasi-euri" incompatibile, prezente în cadrul aceleiaşi maşinării trupeşti.

Rorty pare să recunoască necesitatea unităţii sinelui atunci cînd afirmă că singura versiune post-freudiană a demnităţii umane este „o imagine coerentă despre sine" şi încearcă, apoi, să preia de la MacIntyre acea „integritate sau constanţă" unificantă, ca parte a demersului de „căutare a perfecţiunii" (*R* 17, 19) specific proiectului său de viaţă estetică. Însă respinge, implicit, coerenţa, susţinînd ideea unui sine alcătuit dintr-o „pluralitate de persoane [...] constituite din sisteme incompatibile de credinţe şi dorinţe" (*R* 19); şi singura constanţă pe care o prescrie, de fapt, ironistului estet este cea a schimbării, a mereu altor descrieri de sine şi naraţiuni alternative – constanţa inconstanţei, care practic anulează coerenţa sinelui.

Preluînd atît de mult de la Freud, Rorty s-ar putea să se fi întrebat de ce acesta nu era prea doritor să se lipsească de sinele unitar, integral. De ce, de pildă, a preferat să impună un inconştient dominat, decît pur şi simplu o conştiinţă multiplă de personalităţi prezente în acelaşi corp? De ce niciodată nu a descris constituenţii noştri psihici în stil

rortyan, ca pe niște cvasi-persoane „raționale" și, de dorit, „egalitare", angajate în conversații libere (*R* 7-9), nesupuse vreunei reprimări sau cenzuri – care implică, firește, un gen de ierarhie structurantă? Unul dintre motive ar putea fi acela că Freud și-a dat seama ce achiziție importantă, deși fragilă, este unitatea sinelui, cît este de dificil de constituit un astfel de sine unitar (sau narațiune unitară cu privire la sine) și cît de necesar este acesta pentru a obține o versiune cît de cît plauzibilă a unei vieți bune sau măcar satisfăcătoare în societatea umană. Ideea de unitate a sinelui este presupusă, fără îndoială, în idealul rortyan al vieții estetice a ironistului, în ciuda faptului că această teorie postmodernă a eurilor multiple pretinde că o respinge. De fapt, ceea ce face ca descrierea acestei vieți de către Rorty să ne pară a fi nu doar coerentă, ci și atrăgătoare, e faptul că ea se centrează în jurul unui anume tip de vocabular și narațiune cu privire la sine – tipul intelectualului curios și căutările sale.

Cealaltă cale a vieții estetice descrise de Rorty – a creației de sine, întruchipată de poetul puternic – nu este afectată de acea dăunătoare respingere teoretică a coerenței cu sine. Am văzut deja că această viață necesită o limitare care să facă posibilă concentrarea. De asemenea, implică și un gen de narațiune centrală, sau model unitar – fie el contingent, idiosincrazic, aflat încă în dezvoltare și constituit activ – care să organizeze amestecul haotic de experiențe din „drama unei vieți umane individuale [...] ca întreg"; astfel încît aceasta să nu fie o amestecătură nesfîrșită de narațiuni incompatibile, exprimate în vocabulare ireductibile unul la celălalt (*CIS* 72). Astfel, după cum spune Larkin în poemul său, „toate manifestările noastre" ar deveni inteligibile și structurate cu ajutorul acelui model ce poate fi „clar precum o listă de inventar", deși se bazează pe „amprenta oarbă" a unor factori anume din viața noastră, pe care putem doar să-i „identificăm pe jumătate". Mai mult chiar, deși amprenta oarbă este dată, în mod irevocabil, acest lucru *nu este valabil* și pentru model; iar Rorty insistă, pe bună dreptate, asupra

autocreației văzute ca țesătura perfectă (*felicitous weaving*) a acestui model – plăsmuirea artistică a unei narațiuni care să facă viețile noastre și pe noi înșine mai buni.

Rorty, însă, creează o imagine prea restrînsă cu privire la ce anume înseamnă viața și autocreația satisfăcătoare din punct de vedere estetic. Deși idealul ironistului aflat în permanentă schimbare este înlocuit cu cel al poetului care își creează o identitate proprie fermă și distinctă, posibilitățile vieții estetice rămîn prea limitate. Critica acestor limitații poate fi continuată dacă menționăm alte două versiuni ale vieții estetice, avînd parte de exprimare în plan cultural și de suport filosofic.

IV

Versiunea cea mai familiară este, poate, aceea a unei vieți orientate către savurarea frumuseții: peisaje naturale și obiecte de artă frumoase, precum și acei produși hibrizi ai naturii și artei pe care nu i-am considera ca aparținînd nici uneia din cele două categorii – anume, oamenii frumoși. Acest tip de viață estetică era foarte elogiat la începutul sec. al XX-lea, datorită acelui grup select (foarte la modă) creat de Boomsbury – care a mărturisit a fi preluat ideea de la G. E. Moore, care descrie idealul de viață umană. Pentru Moore (care, ca și Rorty, respinge orice etică bazată pe ideea unui „adevărat sine"), idealul constă din „anumite stări de conștiință, ce pot fi descrise, pe scurt, ca plăceri oferite de experiența erotică și de contemplarea obiectelor frumoase". Aceasta deoarece „emoțiile intime și plăcerile estetice includ *toate* bunurile cele mai de preț, *de departe* cele mai de preț, pe care ni le putem imagina" în viață[1]. Aceste componente ale vieții estetice sînt constituite ambele din unități organice foarte complexe și împlinitoare (alcătuite din variabile nenumărate și schimbătoare), ce nu pot fi reduse la o schiță

[1] Vezi G. E. Moore, *Principia Ethica* (Cambridge: Cambridge University Press, reeditată în 1959), 188-9, de aici înainte abreviată *PE*.

algoritmică. În orice caz, Moore susține că cele mai depline plăceri oferite de emoțiile noastre intime necesită „ca obiectul să fie nu doar frumos, ci și bun în gradul cel mai înalt" și că adevărata apreciere a frumuseții umane trebuie să includă o apreciere a formei sale „pur materiale" și a „manifestării corporale" a calităților sale mentale (*PE* 203-4).

Dacă acest tip moorean-bloomsburyan de viață estetică ne frapează prin stilul său deosebit de actual și de șic – prin faptul că se preocupă de înclinația noastră hedonistă către lucruri frumoase și oameni frumoși –, nu trebuie să uităm că ea reprezintă (ca și demersul de căutare al ironistului lui Rorty) un gen romantic familiar; mai precis, un ideal romantic tîrziu al esteticii. Nefiind dispuși să accepte dominația universală a viziunii mecaniciste asupra lumii, incapabili să admită pretențiile morale și religioase tradiționale la spiritualitate și nepregătiți să se lase pîngăriți de politica filistină și de mizerabila trudă a reformei sociale, esteticienii au căutat salvarea individuală în strălucirea ca de giuvaer a artei și în senzații, mai degrabă decît în Dumnezeu sau în Națiune. Idealul lor de viață estetică diferă de cel al lui Rorty, avînd mai puțin de-a face cu străduințele neîncetate ale curiozității intelectuale sau cu efortul de auto-creație, însă prețuind mai mult frumusețea, senzațiile plăcute și luxul satisfacției relaxate. Aceasta este, în principiu, etica lui Pater și a lui Wilde – un boboc sublim în mijlocul decadenței estetice, care rămîne, fără îndoială, atrăgător și, poate, singurul capabil să mai înflorească în deșertul postmodern al vieții noastre sociale.

Însă, după cum tipurile de viață estetică tind să se suprapună și să se coreleze, descoperim într-o maximă nietzscheană a lui Wilde („viața însăși este o artă") o sugestie clară despre o altă formă de viață estetică – pe care o putem numi, prin contrast, forma clasică[1]. În acest caz, este

[1] O. Wilde, *The Works of Oscar Wilde* (New York: Dutton, 1954), 934. Tipul de viață estetică susținut de către Wilde pare să îmbine aspecte din toate cele trei genuri pe care le-am descris. El îndeamnă cînd la (1) o viață de plăceri provenite din consumul obiectelor estetice (cu acele momente de stare, de inactivitate, pe

vorba nu atît despre o viață de consum estetic (apreciere a tot ceea ce este frumos în jurul nostru – n.tr.), cît despre o viață care reprezintă ea însăși un produs demn de apreciere estetică, datorită alcătuirii și înfățișării sale ca unitate organică. La fel ca multe alte idei mai vechi, aceasta este preluată și transformată de gîndirea postmodernă. Foucault, de pildă, revine la ea în cadrul analizei sale asupra culturii Greciei antice, a cărei „etică [...] era o estetică a existenței" – expresia „dorinței de a trăi o viață frumoasă și de a lăsa celorlalți amintirea unei frumoase existențe"[1].

După cum remarcă atît Williams, cît și Wollheim în dezbaterile lor asupra gîndirii etice, grecii erau puternic înclinați să conceapă și să judece calitatea vieții în mod holistic, drept un întreg unitar. Ideea că viața individului trebuie privită, organizată și evaluată în termenii unei astfel de unități organice (și nu doar ca un agregat) este și ceea ce dă o

---

care acestea le oferă); cînd la (2) nevoia ca viața omului să reprezinte un întreg încîntător din punct de vedere estetic; sau la (3) ceva asemănător vieții estetice de tip rortyan-faustic – atunci cînd recomandă ca această unitate să fie atinsă printr-o continuă schimbare. Într-adevăr, Wilde explicita deja modelul postmodern rortyan al ironistului în anii 1890, cînd afirma că estetul ideal „se va realiza pe sine în multe forme și printr-o mie de moduri diferite și va fi totdeauna curios în privința unor noi senzații și a unor puncte de vedere proaspete. Prin schimbare continuă și numai prin schimbare continuă, el își va găsi adevărata sa unitate" (987).

Ar trebui menționat că și Pater a anticipat tipul rortyan-faustic de viață estetică, avansînd ideea unei „conștiințe multiple, grăbite", o sete de pasiuni intense și de noutate și o viziune experiențială asupra cunoașterii – ca una care oferă nu vreun adevăr etern (care este de neatins), ci pur și simplu „idei", „puncte de vedere" sau „instrumente ale criticii" (în termeni rortyeni, „vocabulare") pentru îmbogățirea experienței și grăbirea aprecierii sale (vezi Water Pater, *The Renaissance* (Londra: Macmillan, 1917), vii-xv, 233-9).

[1] Michel Foucault, *On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress*, în Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader* (New York: Pantheon, 1984), 341, 343. Pentru elaborarea acestei idei, vezi Foucault, *Istoria sexualității,* trad. Beatrice Stanciu și Alexandru Onete (Timișoara: Editura de Vest, 1995), vol. 2, 3.

forță deosebită vestitei hotărîri a lui Solon de a „nu numi pe nimeni fericit pînă la moartea aceluia". Fiindcă un sfîrșit groaznic de nepotrivit ar putea distorsiona iremediabil frumoasa unitate a unei vieți. Unul din proiectele eticii grecești era cel de a tinde către o viață suficient de echilibrată, pe cît posibil liberă de amenințarea unei nenorociri care să îi afecteze unitatea; iar strategia generală de atingere a acestei unități era cea de a stabili centrul și contururile vieții cu ajutorul unui ideal călăuzitor sau a unui set de țeluri corelate, între ele – o concentrare limitativă asupra unui gen restrîns de bunuri (evident, acelea mai puțin susceptibile să aducă nenorociri).

Acest tip de viață unitară, centrată și respectînd anumite limite este etichetată de către Rorty drept „viață ascetică" (*R* 11), valorizată negativ față de „viața estetică" pe care o sprijină el. Însă aceasta este o caracterizare nedreaptă și înșelătoare. Pur și simplu este greșit să presupunem că o viață care pune accentul pe unitate și, ca atare, adoptă o serie de limite (presupuse de orice unitate) nu poate fi o viață estetică, savurată și lăudată – sau chiar recomandată – pentru calitatea sa estetică. Cineva poate alege, foarte bine, să ducă o viață de fermier legat de pămînt și de familie (în schimbul uneia de profesor universitar care călătorește cu avionul și își schimbă soțiile), pur și simplu datorită unor bucurii de ordin estetic precum ordinea, coerența și armonia; acestea pot face parte dintr-un proiect de dezvoltare perfect centrat, structurat și restrîns, a cărui unitate este dată (și întărită) de variații ciclice în jurul temei sau narațiunii sale centrale. După cum constata și Foucault în studiul său asupra eticii grecești, cineva ar putea urmări o și mai mare simplitate și puritate a vieții, pentru a se cizela pe sine ca individ deosebit, concentrîndu-se asupra unui proiect restrîns. Chiar și ascetismul poate fi recomandat ca eficient din punct de vedere estetic, datorită nu doar stilului său de specificitate minimă (unde „ mai puțin" devine „mai mult" în ochii maselor, situîndu-se dincolo de sfera gusturilor lor), ci și plăcerilor pozitive ale stăpînirii de sine, limitativă la adresa eului[1].

[1] Foucault, *Istoria sexualității*, vol. 3 (*Preocuparea de sine*), cap. II („Cultivarea sinelui").

Deşi viziunea clasică asupra vieţii estetice poate admite ascetismul, ea nu se limitează la acesta. Mai curînd, ea întrupează definiţia clasică a frumuseţii ca unitate în varietate – fiind, deci, departe de a se opune bogăţiei şi diversităţii. Ceea ce susţine această concepţie este că varietatea nu trebuie împinsă dincolo de limitele care îi permit să se menţină într-o unitate rezonabilă. Asceticul tinde către o foarte îngustă concentrare asupra unităţii, pe fondul inevitabilei diversităţi a vicisitudinilor vieţii. Însă idealul clasic al vieţii estetice poate conţine o bogată varietate de experienţe, dacă gusturile noastre estetice, nevoile noastre materiale şi condiţiile sociale permit explorarea unor unităţi mai complexe şi mai relaxate. O astfel de unitate nu poate fi nici statică, nici dată în mod fundaţionalist. Ea ar putea fi chiar acel gen de unitate genealogică în varietate (constituită şi dezvoltată de către ea însăşi) pe care Nietzsche – cu siguranţă un clasic romantic – pare să ne-o ofere ca model ideal de viaţă sau caracter[1]. O astfel de unitate poate admite, chiar, ideea de sine constituit din multiple naraţiuni, atîta timp cît acestea pot fi făcute să creeze împreună o unitate superioară, privită din punctul de

[1] Această interpretare a lui Nietzsche este prezentată într-un mod atrăgător în Alexander Nehamas, *Life as Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985). El scrie: „Unitatea sinelui, care constituie prin urmare şi identitatea lui, nu este ceva dat, ci dobîndit, nu un început, ci un ţel" (182). Acest ţel „al sinelui unificat este, totuşi, compatibil cu permanenta schimbare" şi experienţele variate (189). El permite sinelui – în chiar cuvintele lui Nietzsche – „*toate* dorinţele sale puternice, aparent contradictorii, dar de o aşa manieră încît ele merg împreună, sub acelaşi jug" (221), adunate – la fel ca şi acţiunile conflictuale pe care le pot determina – într-o unitate coerentă şi, poate, foarte complexă. Dificultatea pe care eu o văd în Nietzsche şi Nehamas este încercarea lor de a întemeia acest ideal al unităţii sinelui pe principii de unitate mai fundamentale (ţinînd de nivelul logic şi de cel ontologic). Dezbat această problemă în articolul meu *Nietzsche and Nehamas on Organic Unity*, „Southern Journal of Philosophy", 26 (1988), 379-92.

vedere al narațiunii adecvate – una care să îmbogățească și să întărească ipostaza estetică a sinelui respectiv.

După cum nu este nevoie să fii un ironist lipsit de rădăcini pentru a duce o viață estetică, tot astfel nu trebuie neapărat să urmezi calea poetului puternic pentru a te crea din punct de vedere estetic. Și aici, Rorty confundă esteticul cu ineditul radical, după cum face ca și creația artistică să fuzioneze cu originalitatea și unicitatea, iar autonomia – cu specificitatea. Pentru poetul puternic al lui Rorty, autocreația estetică trebuie să fie șocant de inovatoare și distinctă. Scopul său este de „a face ceva ce nu a fost imaginat niciodată înainte", care să-i scoată în evidență caracterul idiosincrazic și să-l descrie cu ajutorul unui „nou limbaj", în „cuvinte ce nu au mai fost folosite înainte", astfel încît să creeze „un sine nou, despre care strămoșii săi nici n-ar fi știut că este posibil". Demersul nostru estetic va constitui un eșec, dacă noi înșine (și creațiile noastre) sîntem doar „ilustrări mai bune sau mai rele ale unor tipuri familiare", fie ele și „variații elegante la poemele scrise înainte" (*CIS* 47, 71, 64, 70). Dar, chiar dacă scopul etic al autocreației cu ajutorul narațiunilor ar fi structurat conform creației unei opere de artă, tot nu ar decurge de aici că o asemenea creație trebuie să fie complet nouă și unică. Deoarece nici operele de artă nu necesită o astfel de originalitate radicală și idiosincrazică pentru a fi satisfăcătoare din punct de vedere estetic, după cum se poate observa clar în arta clasică și medievală. A crede că adevărata creație artistică exclude tipurile deja existente și variațiile în jurul unor formule cunoscute înseamnă a confunda arta cu ideologia artistică a individualismului romantic și cu avangarda modernă – confuzie căreia Rorty îi cade victimă și care înseamnă limitare istorică. Cineva se poate cizela din punct de vedere estetic, își poate crea viața ca pe o operă de artă, prin adoptarea și adaptarea unor roluri și stiluri de viață familiare, potrivind aceste forme generice la propriile circumstanțe contingente.

După cum admitea și Foucault, acesta era modul grecesc de alcătuire a unei vieți estetice – construcție stilizată a

subiectului etic, nu în termenii unor categorice prescripții morale, ci ca artă de a trăi bazată pe anumite formule și idealuri generice deja acceptate, în plan social, ca fiind adecvate. Nu era nevoie de inventarea unei formule complet noi; variațiile elegante în jurul unor lucruri deja familiare nu aveau nimic inestetic în ele. Astăzi, firește, avem la îndemînă o serie mult mai largă de stiluri recomandabile de viață și mult mai puțin acord în ceea ce privește alegerea celui mai adecvat dintre ele. Dar acest fapt ne oferă, practic, mai multe materiale și modele pentru alcătuirea propriului eu în manieră artistică; și chiar dacă avem, încă, obiceiul modern de a reduce arta la originalitatea radicală și unicitatea individualistă, postmodernismul pune din ce în ce mai mult sub semnul întrebării această estetică.

Așa cum în conceptul de poet puternic al lui Rorty sînt suprapuse creația artistică și unicitatea inovatoare, la fel se face confuzie între autonomie și autodefinirea originală, libertate și unicitate. Rorty crede că singurul mod în care ne putem defini ca indivizi autonomi este să ne eliberăm de imaginile moștenite asupra sinelui, prin redescrierea și, astfel, recompunerea sinelui în modalități și limbaje noi, pe care „trecutul nu le-a cunoscut niciodată". Dar de ce nu ne-am putea exprima autonomia prin libertatea de a ne defini cu ajutorul unui limbaj sau stil de viață deja existent? Nu avem nici un motiv să credem că libertatea de a fi noi înșine este incompatibilă cu faptul de a fi la fel cu alții, decît dacă facem confuzie între autonomie și individualismul radical. Într-adevăr, obligativitatea impusă de Rorty de a ne crea pe noi înșine într-o manieră inedită poate fi privită ea însăși ca non-autonomie, ca sclavie față de tot ce este nou și individualist. Mobilul ei – teama de a nu fi o simplă copie – trădează, practic, o foarte slabă conștiință de sine, care simte o nevoie disperată de a se afirma printr-o individualitate unică și o concentrare asupra specificului personal. Viziunea aceasta despre sine și perfecțiunea acestuia ca „ieșind în evidență" mai degrabă prin dimensiunea personală decît ca eu manifest

şi îmbogăţit în spaţiul solidarităţii sociale pare a fi un concept unilateral şi falocentric asupra sinelui[1].

În plus, aceasta este o formă de autonomie şi de existenţă estetică accesibilă unei elite restrînse. „Este un lucru pe care anumite fiinţe umane speră să-l atingă prin autocreaţie şi pe care cîteva reuşesc chiar să îl realizeze" (*CIS* 124) (Accentul cade, aici, nu pe reuşita acelor „cîteva" fiinţe, ci pe numărul restrîns al acestora – n.tr.). Dată fiind această specificitate elitistă, este dificil de recomandat proiectul autocreaţiei complet inovatoare ca model general de existenţă estetică sau ca direcţie pe care toată lumea ar trebui să o urmeze în căutarea perfecţiunii şi fericirii personale. Însă, în loc să opteze pentru varianta pluralistă a recunoaşterii varietăţii de forme de viaţă estetică – dintre care unele nu necesită un anumit specific original[2] –, Rorty încearcă să generalizeze şi să democratizeze demersul poetului puternic, făcînd din fiecare dintre noi un astfel de poet, inovator şi individualist la nivel inconştient. Folosindu-l pe Freud, arată că, întrucît pînă şi persoana cea mai prozaică

---

[1] S-ar putea arăta că, în genere, preocuparea din cadrul culturii noastre pentru faptul de a ieşi în evidenţă ca individ bine determinat rezultă dintr-o identificare a sinelui cu falusul, care denotă o dominaţie masculină. Sexualitatea feminină, lipsită de această expusă vizibilitate şi singularitate a falusului, fiind, în schimb, constituită din pliuri multiple şi suprapuse, ar putea sugera un alt model al sinelui şi societăţii. Vezi Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One* (Ithaca: Cornell University Press, 1985), 23-33.

[2] Un astfel de pluralism, de fapt, se potriveşte mai bine cu proiectul său – al unei „disponibilităţi crescînde de a coabita cu pluralitatea" şi al „unui simţ crescut al diversităţii radicale a scopurilor private". Dar Rorty reduce această diversitate la seria demersurilor de autocreaţie (voit originală) ale poeţilor puternici şi ironiştilor – „caracterul radical poetic al vieţilor individuale" (*CIS* 127). Un pluralism pragmatic mai consistent ar recunoaşte în diversitatea scopurilor private şi dorinţa de a fi acceptat ca un simplu membru al grupului – o dorinţă de asemănare şi de apartenenţă, independentă de căutarea specificului propriu şi a originalităţii.

duce, în planul imaginației, o viață de fantasme care se cer exprimate, ar trebui „să vedem în nevoia conștientă a poetului puternic, de a *demonstra* că el nu e o copie sau o reproducere, doar o formă specială a unei nevoi inconștiente ce o au toți" (*CIS* 92, 65). Dar faptul că inconștientul idiosincrazic al fiecăruia caută să se exprime nu înseamnă că ceea ce urmărește este exprimarea idiosincraziilor sale, o prezentare de sine ca pe ceva deosebit de original și inovator.

V

Accentul pus de Rorty pe specificul personal reflectă viziunea sa despre viața estetică privită ca o etică strict privată, complet independentă de etica publică a vieții sociale; el chiar susține că nici o filosofie sau teorie nu poate sintetiza țelul „privat" al autocreației cu cel public, al solidarității sociale (*CIS* 27). Această afirmație poate fi criticată, ca fiind rezultatul înșelător al ideologiei liberale și al esteticii romantice, profund statornicite în societatea actuală. Numai cînd sinele este definit (conform ideologiei liberale) ca unul strict privat, iar creația estetică este considerată (conform romantismului) ca avînd, în mod necesar, un caracter individualist, sinele și societatea par opuse. Și trebuie să fim atenți ca nu cumva să transformăm o anumită structură socio-culturală dată, bazată pe diviziune, într-un postulat filosofic referitor la o diviziune intrinsecă. Totuși, atîta vreme cît societatea noastră împărtășește aceste convingeri liberale și romantice, Rorty s-ar putea să aibă dreptate în privința imposibilității unei sinteze satisfăcătoare. Alcătuirea unei vieți estetice care să unească sfera privată cu cea publică ar necesita regîndirea nu doar a eticii și politicii noastre, ci și a naturii creației artistice și a nevoii acesteia de totală originalitate. Deocamdată este greu de imaginat forma unei asemenea sinteze, dar eliberarea conceptului nostru despre artă de sclavia față de individualismul avangardist ar fi, se pare, o pregătire propice pentru o explorare în acest sens.

În orice caz, chiar dacă admitem că, în cadrul societății noastre liberale, țelul perfecționării de sine nu poate fi îmbinat adecvat, în cadrul aceleiași viziuni etice, cu cel al solidarității sociale, modelul de viață estetică propus de Rorty tot ar trebui criticat, pentru caracterul său excesiv de privat. El se bazează pe „o distincție fermă între privat și public" (*CIS* 148), ce obstrucționează influența formativă exercitată de acesta din urmă asupra celui dintîi. Deoarece, dată fiind binecunoscuta dialectică între sine și ceilalți, sinele privat pe care vrea să îl creeze și perfecționeze Rorty este întotdeauna produsul unui spațiu public; este întotdeauna deja social și trebuie să fie astfel, de vreme ce are un limbaj pentru gîndurile sale (private). Nu numai moralitatea privată specifică lui Rorty, ci și privatizarea, de către el, a moralității reflectă, evident, acea vastă societate care i-a modelat gîndirea – sfera intelectuală și lumea consumatoare a liberalismului capitalist tîrziu.

Să cercetăm, mai întîi, dimensiunea publică (esențială) a demersului presupus privat al poetului puternic. În primul rînd, după cum Rorty însuși admite, noul limbaj al acestuia trebuie împrumutat din limbajul folosit în trecut pentru a-și dezvolta și pune în evidență noutatea, tot așa cum depinde și de acela din viitor pentru a se menține inteligibil. În plus, succesul demersului său presupus privat depinde, în mod esențial, de recunoașterea publică; pentru că aceasta, notează Rorty, este ceea ce îl distinge pe „geniul" original de simpla „excentricitate" aberantă (*CIS* 72, 84). Cel mai important este, însă, faptul că însuși idealul său de autocreație în plan privat, dorința de specific individual și originalitate, este produsul presiunilor exercitate de un anumit spațiu public. Este vorba despre spațiul competiției artistice și intelectuale, a cărui logică socială – de a spori caracterul individual pentru a asigura legitimitatea, specificul și comercializarea – a fost analizată îndeaproape de către Pierre Bourdieu[1]. Un

[1] Vezi Pierre Bourdieu, *The Market of Symbolic Goods*, „Poetics", 14 (1985), 13-44 și *The Production of Belief* în R.

gînditor sau un artist nu este original dacă nu reuşeşte să producă propriul său gen de gîndire sau artă; se exercită, aşadar, presiuni pentru ca el să îşi specifice poziţia, prin menţionarea, susţinerea şi scoaterea în evidenţă a diferenţelor sale, pe fondul comun al întreprinderii respective. Faptul că aceste presiuni sociale au fost asumate personal (*have been internalized)* de anumiţi agenţi individuali nu le face să aibă, în esenţa lor, un caracter privat, iar aşa-zisul proiect etic privat pe care ele îl determină nu poate fi considerat ca lipsit de influenţe şi consecinţe publice.

Demersul privat al estetului ironist nu este nici el mai puţin afectat de presiunile şi etosul public. Nu trebuie să fii foarte profund sau critic pentru a observa în elogiul pe care ironistul îl aduce noutăţii, în „demersul său estetic de căutare a unor noi experienţe şi limbaje", exact acel cult străvechi al noului care alimentează ritmul rapid al consumului în societatea noastră capitalistă. Aşa cum au arătat criticii esteticii comerciale, cererea de inovaţie continuă, ascunsă în spatele unor titluri de nobleţe precum creativitate şi progres, este tot un program sistematic şi înşelător de a spori valoarea de schimb prin mascarea sau distorsionarea valorii utilitare – făcînd ca obiectele deja achiziţionate şi încă folositoare să pară depăşite, necesitînd a fi schimbate, stimulîndu-se astfel noi achiziţii[1]. Acest tip de inovaţie programată şi orientată spre profit afectează întreaga societate de consum şi, inevitabil, gîndirea sa etică. Încercarea ironistului de a dobîndi tot mai multe vocabulare noi este corespondentul filosofic al încercării consumatorului de a-şi spori consumul. Ambele par nişte narcotice visuri la fericire, inoculate prin intermediul visului major al capitalismului (sinistru de real) la cît mai mari vînzări şi profituri.

Collins *et. al., Media, Culture, and Society: A Critical Reader* (Londra: Sage, 1986), 131-63.

[1] Vezi W. E. Haug, *Critique of Commodity Aesthetics: Appearance, Sexuality, and Advertising in Capitalist Society* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

În plus, însăşi transformarea moralităţii într-o chestiune privată, de îmbogăţire a propriei persoane, reflectă clar moralitatea publică – aceea care, privilegiind individul privat şi autonom (patron sau consumator), a contribuit în mod crucial la dezvoltarea capitalismului şi liberalismului. Totuşi, paradoxal sau, poate, ca o critică imanentă a acestei stări de lucruri, tocmai autonomia sinelui este afectată şi subminată de societatea fragmentată a capitalismului tîrziu. Individualismul competitiv şi deformările sale în plan social au dizolvat rolurile sociale stabile, corelate între ele, care permiteau cîndva sinelui o oarecare integritate şi structură solidă. În acest vid socio-etic şi în lipsa unei reflecţii serioase asupra modului celui mai potrivit de organizare a vieţii în manieră estetică, modelarea eului şi a carierei sale este lăsată pe seama capriciilor pieţei. Sîntem abandonaţi balansului schimbător al noţiunilor (îndelung elogiate şi avînd ca mobil profitul) de îmbogăţire de sine şi satisfacţie, deşi ne lipseşte un sine stabil care să fie îmbogăţit. Ideea – intens promovată – că fiecare trebuie să se modeleze pe sine ca personalitate unică, prin alegerea liberă a unui stil de viaţă, nu poate ascunde faptul că nu doar seria opţiunilor viabile de stiluri de viaţă, ci şi conştiinţa însăşi şi alegerea individuală sînt constrînse şi programate de către forţe sociale cărora eul, de regulă, nu li se poate opune, ca să nu mai vorbim de neputinţa sa de a le controla.

Acest paradox al capitalismului tîrziu – faptul că demersul privat al împlinirii proprii conduce la pierderea autonomiei şi integrităţii reale a sinelui – este perfect ilustrat de contradicţia profundă, la Rorty, între îndemnul către îmbogăţirea de sine a ironistului şi respingerea, efectivă, a unei existenţe a sinelui (care să fie îmbogăţit). Non-eul rortyan, alcătuit din „cvasi-euri" incompatibile, concentrate pe vocabulare multiple, pare, într-adevăr, să convină perfect puterilor care guvernează o societate de consum: un sine fragmentat, confuz, avid după mărfuri, dar fără o integritate ordonată cu ajutorul căreia să se împotrivească acestor obiceiuri de consum ori sistemului care le manipulează şi profită de pe urma lor.

Datorită faptului că transformă moralitatea într-o chestiune strict personală şi nu recunoaşte cît de profund şi ineluctabil etosul public influenţează însăşi concepţia asupra diferitelor noastre încercări de perfecţionare a sinelui, viziunea lui Rorty cu privire la viaţa estetică trebuie lărgită, astfel încît să cuprindă în mai mare măsură sfera socială. Şi, după cum am văzut, pentru a îmbrăţişa o varietate mai largă de tipuri de viaţă estetică şi modalităţi de autocreaţie. Doresc să-mi închei demersul critic atrăgînd atenţia către un alt aspect în privinţa căruia viziunea lui Rorty asupra naturii umane şi împlinirii personale pare mult prea limitată – esenţialismul său lingvistic reducţionist.

Deşi Rorty respinge cu vehemenţă esenţialismul şi neagă, în special, faptul că deţinem o esenţă umană în virtutea limbajului pe care îl împărtăşim cu toţii, concepţia sa potrivit căreia sinele nu este altceva decît o complexă reţea de vocabulare şi naraţiuni pare supărător de apropiată unei viziuni esenţialiste asupra naturii umane – ca exclusiv lingvistică. Tot ce pare să conteze în problema sinelui şi a modului-uman-de-a-fi-în-lume este limbajul: „fiinţele umane sînt pur şi simplu vocabulare întrupate"; numai „cuvintele [...] ne-au creat pe noi" (*CIS* 155, 197). De aceea Nietzsche este elogiat ca unul care, „descriindu-se în propriii termeni, s-a creat pe sine", întrucît „îşi va fi creat acea parte din sine ce contase, prin construirea propriei sale minţi. Să-ţi creezi propria minte înseamnă să-ţi creezi propriul limbaj" (*CIS* 69). Fiindcă oamenii nu sînt „nimic mai mult decît atitudini propoziţionale – nimic mai mult decît prezenţa sau absenţa unor dispoziţii de folosire a propoziţiilor formulate în vreun vocabular condiţionat istoric" (*CIS* 156).

Astfel de observaţii sugerează clar că omul este, în esenţa sa, intelect, iar intelectul este, în mod esenţial, lingvistic. Dar mai supărător decît esenţialismul evident al acestor opinii este faptul că ele sprijină o viziune fundamental intelectualistă cu privire la natura umană, în ciuda evidenţierii, de către Nietzsche însuşi, a rolului formativ şi a valorii

trupului (chiar şi în ceea ce priveşte intelectul). Intelectualismul lingvistic şi neglijarea cu dispreţ a trupului sînt deosebit de ineficiente în demersul filosofic de a sprijini ideea de viaţă estetică. Deoarece legătura esteticii cu simţurile şi plăcerile trupului, precum şi cu percepţiile non-lingvistice ar trebui să fie absolut evidentă; iar dacă nu este, faptul se datorează acelei înclinaţii spre raţionalizare ce a înrobit într-atît teoria estetică tradiţională şi care pare, încă, dominantă la Rorty.

Însă, deşi el încearcă să excludă nivelul sub-propoziţional din sfera umanului şi a esteticului, atunci cînd vrea să explice noţiunea sa de liberalism ca „dorinţă de a evita cruzimea şi suferinţa", non-discursivul revine, răzbunător, sub forma suferinţei – care „este non-lingvistică", dar ameninţă să înlăture limbajul de pe poziţia de factor uman cel mai comun. „Ceea ce uneşte [...] un individ cu restul speciei nu este limbajul comun, ci *numai* capacitatea de a simţi durere şi, în particular, acel gen special de durere pe care brutele nu-l împărtăşesc cu oamenii – umilirea", durere pe care Rorty o identifică, însă, cu pierderea limbajului (*CIS* 124, 162, 164). Într-adevăr, suferinţa, alături de forţa brută, pare să constituie, pentru Rorty, realitatea fundamentală neschimbătoare a lumii, care nu poate fi supusă de naraţiunile noastre transformative.

Căci relaţia noastră cu lumea, cu puterea brută şi cu suferinţa nudă nu e tipul de relaţie pe care o avem cu oamenii. Confruntaţi cu neomenescul, cu nonlingvisticul, noi nu mai avem o capacitate de a învinge contingenţa şi suferinţa prin apropriere şi transformare, ci doar capacitatea de a *recunoaşte* contingenţa şi suferinţa. Victoria finală a poeziei în antica ei ceartă cu filosofia – victoria finală a metaforelor autocreaţiei asupra metaforelor descoperirii – va consta în împăcarea noastră cu gîndul că acesta e singurul tip de putere asupra lumii pe care putem spera să-l avem. Căci aceasta ar fi renegarea finală a ideii că adevărul, şi nu doar puterea şi suferinţa, este de găsit „în afară" (*CIS* 88).

Faptul că realitatea ultimă, de nemodificat, este „doar putere şi suferinţă" pare mai curînd un enunţ metafizic, nepotrivit cu repudierea metafizicii de către Rorty. Dar, indiferent dacă îl înţelegem ca pe un regres într-o metafizică proastă (prin intermediul unei metafizici a răului – adică a forţei brute şi a suferinţei, n.tr.) sau doar ca pe o generalizare empirică a experienţelor noastre de ordin non-lingvistic, el trădează o profundă şi supărătoare absenţă în viziunea rortyană asupra existenţei estetice. Fiindcă a susţine prezenţa generalizată a suferinţei (evident, non-lingvistice) şi a ignora plăcerile senzoriale, trupeşti, constituie o viziune estetică extrem de tristă şi nesatisfăcătoare. Şi astfel de plăceri există undeva „în afară"; şi ele nu doar constituie o mare parte din ceea ce face ca viaţa să merite trăită, ci pot fi cultivate astfel încît să ne îmbogăţească existenţa şi din punct de vedere estetic. Faptul că Rorty neglijează aceste plăceri face din estetica sa una supărător de ternă şi lipsită de vitalitate. Este, în prea mare măsură, produsul unei Americi puritane şi capitaliste; fiindcă tinde nu spre deplina satisfacţie senzorială şi nici măcar spre plăcere, în general (termen care apare foarte rar la Rorty), ci mai curînd spre o continuă producere şi acumulare de noi vocabulare şi naraţiuni. Este mai degrabă o poetică, o teorie a fabricării industriale, decît o estetică a plăcerii resimţite de fiinţa în carne şi oase.

Viaţa estetică ar trebui, de asemenea, să cultive plăcerile şi disciplinele trupului. Deşi e posibil ca astfel de experienţe somatice să fie ireductibile la formulări lingvistice, nu se poate nega contribuţia lor la formarea minţii şi a sinelui, ceea ce arată cît de eronat este să considerăm mintea şi trupul ca entităţi separate şi să reducem sinele la minte. Deşi Rorty este îndreptăţit să susţină că sinele este structurat de către vocabularul pe care îl moşteneşte, Foucault are de asemenea dreptate să sublinieze că acesta este, totodată, produsul unor practici disciplinante impuse trupului. Şi dacă putem spori şi transforma sinele prin intermediul unui nou limbaj, probabil tot atît de bine îl putem elibera şi transfigura cu ajutorul unor noi practici corporale.

Ceea ce vreau să sugerez este că grija activă față de trup (*working through the body)* poate constitui o cale complet autonomă către perfecționarea proprie și autocreație. Asemeni limbajului poetului puternic, trupul nu este o chestiune complet privată. El a fost, în mare măsură, modelat și reprimat datorită practicilor și ideologiilor sociale de-a lungul istoriei, ceea ce înseamnă, totodată, că poartă și amprente lingvistice. Dar faptul că nivelul somatic a fost structurat de ideologii și discursuri care condamnau trupul nu înseamnă că el nu poate servi ca modalitate de combatere a lor, prin apelul la practici corporale alternative și la o mai mare conștiință somatică. Poate ar trebui să acordăm trupului mai multă atenție; poate ar trebui să depășim modalitățile strict lingvistice de lectură și ascultare, învățînd, în schimb, cum să le simțim. Firește, perfecționarea sinelui printr-o perfecționare a trupului nu ar reprezenta, ca atare, o combatere serioasă a structurilor socio-politice care modelează sinele și limbajul de descriere a acestuia. Dar ar putea, totuși, să inducă atitudini și modele comportamentale care ar favoriza și sprijini transformarea socială.

La modul ideal, a duce o viață estetică ar implica îmbogățirea sinelui și a societății prin schimbări la nivel somatic, lingvistic, intelectual, psihic și social, care să se sprijine reciproc, dacă nu chiar să colaboreze. Unii, însă, se tem că o atenție sporită acordată trupului nu ar face decît să împiedice reforma socială, datorită accentului ei individualist. După cum susține Fredric Jameson, atenția acordată trupului nu privește decît „relația mea individuală cu trupul meu [...], nicidecum relația – foarte diferită – dintre mine sau trupul meu și alți oameni"; prin urmare, ea nu poate conduce decît la acel periculos individualism pe care se bazează nefericita societate burgheză[1]. Dar faptul însuși de a considera nivelul somatic drept unul de esență privată pare un aspect problematic al ideologiei burgheze. Corpul nu este doar

[1] Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), vol. 2, 70.

modelat de sfera socială, ci şi contribuie la aceasta. Ne putem împărtăşi trupurile şi plăcerile trupeşti la fel de mult pe cît ne împărtăşim gîndurile – şi ele pot deveni la fel de publice ca şi acestea.

Aducerea în discuţie a ideii de transformare a sinelui prin practici corporale creează, probabil, asocieri cu o serie de imagini simpliste şi standardizate: falsa încredere în sine pe care un slăbănog de 45 de kilograme o capătă dezvoltîndu-şi muşchii printr-un program de *body-building*, sau fragilul respect faţă de sine cîştigat de un supraponderal în urma slăbirii şi tonifierii prin gimnastică aerobică. Ideea că transformarea somatică trebuie să corespundă modelului Arnold Schwartzenegger/Jane Fonda este o prejudecată extrem de dăunătoare, care reflectă gîndirea noastră săracă asupra esteticii trupului[1]. Fiindcă, dacă presupunem că trupul nu reprezintă un subiect (*locus)* potrivit pentru o reflecţie estetică într-adevăr critică şi inspirată, atunci obţinerea bunăstării somatice este lăsată în seama forţelor dominante ale pieţei, care se folosesc de idealurile standardizare cu privire la forme fizice aparent impresionante.

Propunerea unei estetici pragmatiste axate mai mult pe ideea de trup nu înseamnă restrîngerea sferei de satisfacţii estetice la eşantionul de populaţie reprezentat de tineretul suplu, bronzat şi atletic. Şi nu doar pentru că această estetică recunoaşte şi alte dimensiuni ale realizării în plan estetic, ci

[1] Pentru o critică inspirată asupra casetelor video cu gimnastică aerobică propusă de Jane Fonda, privind lipsurile acestora şi pericolele la care ele expun soma şi sinele, vezi Elizabeth Kagan şi Margaret Morse, *The Body Electronic, Aerobic Exercise on Video: Women's Search for Empowerment and Self-Transformation*, „The Drama Review", 32 (1988), 164-80. Pentru o critică de pe poziţii mai feministe a preocupării culturii noastre faţă de transformarea formei exterioare a corpului, astfel încît acesta să corespundă modelelor privilegiate social, vezi Susan Bordo, *'Material Girl': The Effacements of Postmodern Culture*, „Michigan Quarterly Review", 1990, 653-77.

întrucît estetica trupului nu se limitează la forma suprafeţelor sale şi la cosmetica sa ornamentală; ea are în vedere, de asemenea, şi modul în care trupul se mişcă şi se cunoaşte pe sine. Dacă tradiţia noastră estetică raţionalistă a privilegiat formele exterioare clare şi modul de apreciere detaşată, este nevoie de o abordare în stil deweyan pentru a recunoaşte şi încuraja aspectele dinamice şi experienţiale în estetica trupului. O astfel de abordare ar avea în vedere modul în care factori precum o respiraţie şi o poziţie mai echilibrate, o armonie kinetică sporită şi, în genere, o mai mare conştiinţă somatică pot îmbogăţi estetic vieţile noastre, prin sporirea calităţii şi conştientizării experienţelor noastre. Ea ar explora, de asemenea, căile prin care practicile corporale care au aceste efecte pot contribui la transformarea sinelui din punct de vedere emoţional, cognitiv şi etic – prin inducerea unui echilibru psihic sporit, a unei mai mari receptivităţi senzoriale şi a unei atitudini deschise, răbdătoare, de toleranţă.

Dacă toate aceste lucruri par excesiv de „New Age", trebuie să ne aducem aminte că multe astfel de idei îşi au originea în tradiţii asiatice antice, precum yoga şi T'ai chi ch'uan. Iar dacă diversele ţeluri, metode şi tradiţii ale filosofiei somatice merită explorate, acesta constituie subiectul unei alte cărţi. Aici, ideea unei estetici care să pună mai mult accent pe dimensiunea trupească şi să tindă către frumuseţea vie îndeplineşte funcţia pragmatică a teoriei susţinute de către William James[1]: cea de a oferi „un program de lucru", mai degrabă decît o soluţie finală. Pentru a vedea de cît şi de ce fel de lucru cu trupul este nevoie, cititorii acestei a doua ediţii pot consulta următorul capitol, despre estetica somatică.

[1] William James, *Pragmatism and Other Essays* (New York: Simon and Schuster, 1963), 26.

6
ESTETICA SOMATICĂ: UN PROIECT DISCIPLINAR

I

„Frumusețea este o excelentă recomandare" – scria Montaigne – „și nu există om atît de barbar și de insensibil încît să nu fie frapat de șarmul ei. Trupul aduce o mare contribuție ființei noastre, are un rang deosebit în cadrul aceastia; așadar, structura și compoziția sa merită din plin să li se acorde atenție"[1]. Centrul interesului lui Montaigne vizavi de planul somatic îl constituie, aici, evident, nu componentele fiziologice ale corpului, ci funcția sa estetică, potențialul său în ceea ce privește frumusețea.

Acest potențial estetic, arătam altundeva, este cel puțin dublu. Ca obiect perceput de simțuri, trupul (propriu sau al altuia) poate oferi senzații plăcute sau (în celebra terminologie kantiană) „reprezentări" frumoase. Dar mai există, de aemenea, și plăcuta experiență a propriului trup perceput din interior – căldura lăuntrică datorată funcționării sistemului cardiovascular superior, conștiința savurată lent a unei respirații îmbunătățite, mai profunde, fiorul unor noi senzații, ca niște furnicături, pe șira spinării[2]. Dacă apelul meu la

---

[1] Michel de Montaigne, *Of Presumption*, în *The Complete Essays of Montaigne* (Stanford: Stanford University Press, 1965), 484.

[2] Vezi Richard Shusterman, *Die Sorge um den Körper in der heutigen Kultur*, în Andreas Kuhlmann (ed.), *Philosophische Ansichte der Kultur der Moderne* (Frankfurt: Fischer, 1994), 241-77.

frumusețea perceptivă a experienței somatice personale pare ciudat de idiosincrazic sau de „New Age", iată remarca pe care o făcea, în 1884, Jean-Marie Guyau, cîndva celebrul autor al cărții *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*: „A respira adînc, simțind cum sîngele este purificat prin contactul cu aerul și cum întregul sistem circulator devine mai activ și mai puternic, aceasta este cu adevărat o încîntare aproape amețitoare, a cărei valoare estetică nu poate fi negată"[1].

Departe de a o nega, scopul meu este de a reitera atenția estetică acordată de către Montaigne și Guyau trupului, dar și de a o face mai sistematică. Explorînd rolul complex și crucial al trupului în experiența estetică, am avansat, anterior, ideea unei discipline numite „estetică somatică"[2], avînd în centrul ei trupul. Ca tentativă timidă ce era, propunerea mea a rămas foarte vagă. Sugerînd această estetică somatică drept o posibilitate care merită a fi explorată, nu am îndrăznit, totuși, să o definesc printr-un raport sistematic asupra temelor, conceptelor, scopurilor și practicilor pe care ea le-ar conține. După aproape trei milenii de filosofie, propunerea unei noi discipline filosofice ar putea părea un act nesăbuit de aroganță; iar sugestia ca ea să fie centrată în jurul trupului n-ar putea decît să adauge absurditate acestei aroganțe. Și totuși,

---

[1] J. M. Guyau, *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, ediția a unsprezecea (Paris: Alcan, 1925), 20-1; conform traducerii englezești a cărții: *Problems of Contemporary Aesthetics* (Los Angeles: DeVorss, 1947), 23.

[2] Vezi Richard Shusterman, *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life* (New York: Routledge, 1997), 127-9, 166-77, primul text în limba engleză în care folosesc expresia „estetică somatică" (*somaesthetics*). Aceasta a fost introdusă în *Vor der Interpretation* (Viena: Passagen, 1996), care este versiunea revizuită în limba germană a lucrării *Sous l'interprétation* (Paris: L'éclat, 1994). Vezi de asemenea și articolul meu *Somaesthetics and the Body / Media Issue*, „Body and Society", 3 (1997), 33-49. Nivelul somatic era esențial și în estetica pe care o dezvoltasem anterior, în prima ediție din *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell, 1992), 6-7, 52-3, 258-61.

cu riscul de a cădea în ridicol, voi schița în acest capitol principalele scopuri și elemente ale esteticii somatice și voi încerca să explic modul în care ea și-ar putea aduce contribuția la unele dintre cele mai importante probleme ale filosofiei. Intenția este de a-i demonstra potențiala ei utilitate, nu radicala sa noutate. *Dacă* estetica somatică este radicală, ea este astfel numai în sensul că reanimă unele dintre cele mai adînci rădăcini ale esteticii și filosofiei. Însă un nume nou – cum este cel de „estetică somatică" – poate avea o eficiență deosebită în reorganizarea și reactivarea vechilor concepții; William James recunoaște, cu istețime, acest lucru, atunci cînd prezintă pragmatismul drept „un nume nou dat unor vechi modalități de gîndire", definiție care se potrivește foarte bine modului în care văd eu estetica somatică[1].

Pentru a arăta că ea își are originea în tradiția estetică, voi începe prin a examina textul filosofic aflat la baza esteticii moderne, *Aesthetica* lui Alexander Baumgarten (1750-1758). Voi arăta că proiectul estetic al lui Baumgarten are un scop mult mai înalt și un conținut mult mai practic decît se recunoaște în estetica actuală, el implicînd un întreg program de auto-educare filosofică în sensul unei arte de a trăi. Ulterior, voi schița disciplina esteticii somatice, explicînd că aceasta împărtășește același scop lărgit și aceleași dimensiuni multiple și elemente practice pe care le susținea Baumgarten, promovînd, totodată, îndeosebi acele țeluri pe care filosofia tradițională le considera ca fiind centrale demersului său: cunoaștere, virtute și o viață de calitate. Continuînd vasta viziune practică a lui Baumgarten asupra esteticii, estetica somatică merge, însă, mai departe, avînd o caracteristică esențială pe care, din păcate, Baumgarten a omis-o din programul său – cultivarea trupului. Filosofia modernă are, prea adesea, aceeași tristă atitudine, de igno-

[1] Această definiție constituie subtitlul cărții lui James, *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking* (New York: Longmans, 1907), reeditată în William James, *Pragmatism and Other Essays* (New York: Simon and Schuster, 1963).

rare a planului somatic. Voi concluziona, în orice caz, prin menționarea a doi filosofi contemporani, John Dewey și Michel Foucault, care ilustrează în moduri diferite proiectul meu de estetică somatică, deși fără a tematiza sau a articula, efectiv, acest domeniu ca atare. Capitolul se încheie cu menționarea unei probleme teoretice importante cu care estetica somatică trebuie să se confrunte: posibilitatea de evaluare a gusturilor și practicilor corporale individuale în termenii unor valori sau norme somatice mai generale.

II

Cînd a inventat termenul de *aesthetica* pentru a fundamenta o disciplină filosofică oficială, Alexander Baumgarten atribuia acesteia niște țeluri mult mai vaste decît cele prin care se definește astăzi estetica filosofică: teoria artei rafinate și a frumuseții naturale[1]. Derivînd numele ei din grecescul *aisthesis* (percepție senzorială), Baumgarten intenționa ca noua sa știință filosofică să conțină o teorie generală a cunoașterii senzoriale. O astfel de estetică era menită să completeze logica, astfel ca, împreună, ele să ofere o teorie completă a cunoașterii, desemnată de el cu numele de *Gnoseologie*.

Deși, la fel ca profesorul său leibnizian Christian Wolff, Baumgarten considera astfel de percepții senzoriale drept o

---

[1] Baumgarten utilizează termenul pentru prima dată în secțiunea 116 din teza sa de doctorat din 1735, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. După ce susține un curs de estetică în 1742 și 1749 la Universitatea din Frankfurt, publică, în 1750, un amplu tratat (în latină), intitulat *Aesthetica* – adăugîndu-i, în 1758, o a doua parte (mai redusă decît prima). Citatele mele sînt extrase din ediția prescurtată bilingvă (în latină și germană) a operei sale *Theoretische Ästhetik: Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica"* (1750/1758), trad. H. R. Schweizer (Hamburg: Felix Meiner, 1988). Traducerea în engleză a citatelor îmi aparține. Referințele ulterioare la această lucrare vor fi notate în paranteză, în cadrul textului.

„facultate inferioară", scopul său nu era cel de a denunța inferioritatea acesteia. Dimpotrivă, *Aesthetica* sa afirmă valoarea cognitivă a percepției senzoriale, lăudînd potențialul acesteia nu doar pentru o gîndire, ci și pentru o viață mai bună. În „Prolegomenele" cărții, Baumgarten anunță că studiul estetic va contribui la o cunoaștere sporită în diferite moduri: oferind o percepție senzorială mai vastă, ca „material bun pentru știință"; prezentînd propriul tip de percepție senzorială ca subiect „adecvat" al științei; și, prin urmare, „împingînd știința dincolo de limitele simplei percepții clare (adică logice)" și oferind „fundamente serioase pentru toate activitățile cognitive și artele liberale". În sfîrșit, sporirea calității percepției senzoriale cu ajutorul studiului estetic va „da individului, *ceteris paribus,* un avantaj în fața altora", nu doar în gîndire, ci și „în acțiunea practică a vieții obișnuite" (A §3).

Ideea lui Baumgarten că estetica are utilitate la scară largă este implicită în definiția inițială dată de el acestei discipline: „Estetica (drept teorie a artelor liberale, știință a cogniției inferioare, artă a gîndirii frumoase și a gîndirii analogice) este știința cunoașterii senzoriale" (A #1). Acest domeniu vast al întregii percepții senzoriale îi permite lui Baumgarten să distingă estetica de disciplinele științifice deja existente – poetica și retorica. Asemenea acestor discipline (și „surorii" sale mai austere, logica), estetica nu este un simplu demers teoretic, ci și o practică normativă – o disciplină care implică exercițiu, sau antrenament, practic, menit unor scopuri utilitare. „Țelul esteticii", scrie Baumgarten, „este perfecțiunea cogniției senzoriale ca atare, acest lucru implicînd frumusețe", în timp ce „imperfecțiunea" (echivalată cu „diformitatea") trebuie evitată (A §14).

Ca disciplină sistematică a perfecționării cogniției senzoriale (*artificialis aesthetices*), estetica se distinge, dar se și întemeiază pe ceea ce Baumgarten numește „estetica naturală" (*aesthetica naturalis*), definită de el ca avînd în vedere acele activități lăuntrice ale facultăților noastre cognitive senzoriale și dezvoltarea lor naturală prin învățare

şi exersare nesistematică. Scopul estetic al perfecţionării sistematice a percepţiei noastre senzoriale necesită, firește, prezența acelor daruri naturale esențiale care sînt facultăţile noastre cognitive „inferioare" (adică legate de simţuri). Baumgarten insistă mai ales asupra „acuităţii senzaţiei", „capacităţii imaginative", „intuiţiei penetrante", „memoriei bune", „înclinaţiei poetice", „bunului gust", „prevederii" şi „talentului în exprimare". Însă toate acestea, arată el, trebuie să fie guvernate de „facultăţile cognitive superioare, ale înţelegerii şi raţiunii" (*facultates cognoscitivae superiores ... intellectus et ratio*, A §§30-8).

Proiectul perfecţionist al esteticii trebuie, în orice caz, să depăşească aceste facultăţi (superioare şi inferioare) dezvoltate natural. El necesită, în continuare, un program sistematic de instruire, care include două ramuri. Prima (*askesis*, sau *exercitatio aesthetica*) este un program de exerciţii sau antrenamente practice. În cadrul acestuia, prin repetarea unui anume tip de acţiuni, omul învaţă să inducă armonie mentală în privinţa unui anumit subiect sau gînd (A §47). Această instrucţie estetică, spre deosebire de instrucţia mecanică a soldaţilor, arată Baumgarten, include şi practicarea sistematică a improvizaţiei (a jocului, chiar), ca şi unele exerciţii artistice mai erudite (A §§52, 55, 58).

A doua parte a instrucţiei estetice este de tip teoretic. Din acest studiu teoretic (pe care Baumgarten îl descrie ca *mathesis* şi *disciplina aesthetica*) fac parte toate formele rafinate ale cunoaşterii (*pulchra eruditio*), ale căror „părţi cele mai importante sînt ştiinţele despre Dumnezeu, univers şi om", în special acele ştiinţe umane care se ocupă cu „profilul său moral, istoric, fără să excludă mitul, culturile antice şi mărturiile geniului său cognitiv" (A §§62-4). Dar disciplina teoretică a esteticii mai trebuie să includă şi o „teorie generală a formei cogniţiei frumoase" (*theoria de forma pulchrae cognitionis*), pentru a completa regulile şi teoriile deja stabilite în cadrul disciplinelor estetice particulare – oratoria, poezia, muzica etc. (A §§68, 69).

Obiectivele, conceptele şi componentele majore ale proiectului de estetică al lui Baumgarten merită mult mai multă atenţie decît îi poate oferi această prezentare succintă. (Dacă faptul că esteticienii de astăzi cunosc atît de puţin opera lui Baumgarten este şocant, cu atît mai scandaloas pare acela că *Aesthetica* sa nu a fost, încă, tradusă în engleză)[1]. Schiţa mea asupra esteticii lui Baumgarten ar trebui, totuşi, să fie suficientă pentru a sugera potenţialul ei pragmatic şi pentru a scoate în evidenţă o temă care este izbitor de absentă, deşi necesară logic, din proiectul său: *cultivarea trupului.*

Baumgarten defineşte estetica drept ştiinţa cogniţiei senzoriale, avînd ca scop perfecţionarea acesteia. Dar simţurile aparţin, fără îndoială, trupului şi sînt profund influenţate de situaţia acestuia. Percepţia noastră senzorială depinde, aşadar, de cum se simte şi cum funcţionează corpul; de ceea ce el doreşte, face şi suferă. Totuşi, Baumgarten refuză să includă studiul şi perfecţionarea trupului în programul său estetic. Printre numeroasele domenii de cunoaştere din cadrul acestuia, de la teologie la mitul antic, nu se face nici o menţiune la ceva de genul fiziologiei sau fizionomiei. În toată seria de exerciţii estetice pe care le imaginează şi recomandă Baumgarten, nu se numără nici unul prin excelenţă somatic. Dimpotrivă, el pare chiar interesat să descurajeze antrenamentul viguros al trupului, denunţînd explicit ceea ce el numeşte „atletica aspră" (*ferociae athleticae*), punînd un semn de egalitate între aceasta şi alte presupuse rele somatice, precum „pofta", „perversiunea" şi „orgiile" (A §50).

Această neglijare a rolului teoriei şi antrenamentului trupului pentru estetică pare încă şi mai şocantă atunci cînd ne dăm seama că Baumgarten echivalează, practic, trupul cu facultăţile senzoriale inferioare, exact acelea a căror cogniţie constituie însuşi obiectul esteticii. „Facultăţile inferioare,

[1] Există, totuşi, o traducere în engleză a tezei de doctorat (şi prima carte) a lui Baumgarten, menţionată mai sus. Tradusă şi editată de Karl Aschenbrenner şi W. B. Hoelther, aceasta poartă titlul *Reflections on Poetry* (Berkeley: University of California Press, 1954).

carnea" (*facultates inferiores, caro*), scrie el (A §12), nu ar trebui „stîrnite" în starea lor coruptă, ci mai degrabă controlate, îmbunătățite și orientate adecvat, prin educație estetică. Faptul că desemnează trupul cu ajutorul termenului „carne" (care trimite la ideea de păcat) arată dezgustul lui Baumgarten – motivat teologic – față de planul somatic; iar conotațiile termenului latin *caro* (diferit de cel obișnuit, *carnis*) sînt deosebit de negative[1].

Aceste detalii sugerează existența unei motivații religioase a faptului că Baumgarten exclude trupul din proiectul său estetic al unei științe senzoriale[2]. Se mai pot presupune, de asemenea, o serie de motive de ordin filosofic. În cadrul tradiției raționaliste moștenite de Baumgarten – de la Descartes, prin Leibniz, pînă la Wolff –, trupul era privit doar ca o simplă mașinărie. Prin urmare, el n-ar fi putut niciodată să fie cu adevărat un loc al sensibilității, percepției senzoriale, ca să nu mai vorbim de cunoaștere. Pe de altă

---

[1] *Caro* este folosit adesea ca opus negativ al sufletului, ca în celebra remarcă a lui Seneca: „In hoc obnoxio domicilio animus liber habitat. Numquam me caro ista compellet ad metum, numquam ad indignam bono simulationem" („În această locuință otrăvită, sufletul trăiește liber. Niciodată carnea mea nu mă va face să simt teama sau să pretind că este nedemnă de un om bun"), Seneca, *Epistles*, 65:22. *Caro* mai apare, de asemenea, într-o expresie latină folosită pentru a se face o referire disprețuitoare la adresa cuiva – *caro putida* (carne putredă, sau stricată). Vezi *Harper's Latin Dictionary* (New York: Harper, 1907), 294.

[2] Baumgarten provenea dintr-un mediu pietist și era conștient, firește, de riscurile enorme pe care le aveau de înfruntat, încă, primii filosofi iluminiști, dacă teoriile lor contraziceau doctrina Bisericii. Maestrul său în filosofie, Christian Wolff, a fost exilat din Halle (unde a studiat și apoi a predat Baumgarten), deoarece doctrinele sale i-au înfuriat pe conducătorii bisericești de acolo. De asemenea, texte scrise de Spinoza și continuatorii săi, cu viziunile lor heterodoxe despre Dumnezeu și unitatea minte-corp, erau arse frecvent la vremea aceea. Pe scurt, contextul ideologic predominant religios în care Baumgarten a trebuit să-și introducă estetica ar fi fost foarte intolerant față de orice filosofie care ar fi pus accentul pe trup.

parte, aceste filosofii, care separau net trupul de intelectul gînditor, erau, la rîndul lor, inspirate din doctrinele religioase care denigrau trupul pentru a salva şi elogia sufletul imaterial.

Indiferent care au fost, însă, motivele care l-au determinat pe Baumgarten să neglijeze trupul cînd era vorba despre estetică, ele nu justifică perpetuarea acestei omisiuni. S-ar putea dedica cercetări genealogice foarte interesante trasării acestei tradiţii continue de neglijare a esteticii somatice şi explicării faptului că domeniul esteticii de după Baumgarten s-a redus – de la cîmpul vast al cogniţiei senzoriale, la spaţiul îngust al frumuseţii şi artei rafinate. Ne-am mai putea întreba, apoi, de ce aspectele iniţiale şi meliorative ale esteticii (de pildă, definirea ei baumgarteniană ca disciplină a perfecţionării percepţiei şi, implicit, a acţiunii) au dispărut, de asemenea. Cu alte cuvinte, cum se face că estetica, la fel ca filosofia însăşi, s-a restrîns – de la o artă nobilă de a trăi, la o disciplină academică minoră şi specializată?[1]

Oricît ar fi de incitante aceste întrebări, scopul meu principal, aici, este unul reconstructiv, mai degrabă decît istoric: (1) de a revitaliza ideea de estetică a lui Baumgarten, ca disciplină cognitivă capabilă să aducă o îmbunătăţire vieţii şi care se extinde cu mult dincolo de chestiunea frumosului şi artelor rafinate, implicînd deopotrivă teorie şi exerciţiu practic; (2) de a pune capăt neglijării trupului, introdusă de Baumgarten în estetică (şi intensificată de marea tradiţie idealistă din estetica secolului al XIX-lea); şi (3) de a propune un domeniu lărgit, centrat pe nivelul somatic – *estetica somatică* –, ce ar putea contribui semnificativ la multe preocupări filosofice esenţiale, ajutînd astfel filosofia în a-şi recupera, cu succes, rolul său originar de artă de a trăi.

---

[1] În „Introducerea" la *Practicing Philosophy,* ofer o serie de ipoteze posibile privind motivele istorice ale retragerii filosofiei din ipostaza de artă de a trăi în cea de simplă disciplină academică teoretică. Explicaţiile pe care le ofer pornesc, în mare măsură, de la operele lui Pierre Hadot şi Michel Foucault, dar majoritatea eforturilor mele sînt dedicate unei explorări a posibilităţilor şi modelelor actuale de practicare a filosofiei ca artă de a trăi.

III

Estetica somatică poate fi definită, provizoriu, ca un studiu critic, meliorativ, al experienței și o utilizare a trupului drept *locus* al aprecierii estetice senzoriale (*aisthesis*) și auto-modelării creative. Este, prin urmare, dedicată și cunoașterii, discursurilor, practicilor și disciplinelor corporale care structurează o astfel de îngrijire somatică sau care o pot îmbunătăți. Dacă lăsăm deoparte prejudecata filosofică împotriva trupului și ne aducem aminte, pur și simplu, scopurile centrale ale cunoașterii, auto-cunoașterii, acțiunii corecte și căutării, prin aceasta, a unei vieți bune, atunci valoarea filosofică a esteticii somatice trebuie să devină clară în mai multe feluri.

(1) Întrucît cunoașterea se bazează, în mare măsură, pe sfera percepțiilor senzoriale, a căror temeinicie se dovedește adesea îndoielnică, filosofia s-a preocupat întotdeauna de critica simțurilor, de expunerea limitelor lor și evitarea capcanelor lor, subordonîndu-le rațiunii discursive. Activitatea filosofiei, în această privință (cel puțin în modernitatea occidentală), s-a limitat la acel gen de analiză critică secundă a enunțurilor empirice care constituie epistemologia tradițională. Calea complementară oferită de estetica somatică este cea de a corecta (ajusta) funcționarea efectivă a simțurilor noastre printr-o direcționare sporită a corpului, avînd în vedere faptul că simțurile țin și sînt condiționate de nivelul somatic.

Această strategie a esteticii somatice are rădăcini filosofice străvechi. Socrate însuși anunța rolul crucial al preocupării somatice; el „avea grijă să-și antreneze corpul și era bine păstrat fizicește", dansînd regulat și ducînd un mod simplu de viață. „Trupul", declara el, „este valoros pentru toate activitățile umane și în toate actele sale este foarte important să fie menținut într-o formă cît mai bună posibil. Chiar și în actul gîndirii, despre care se presupune că necesită cea mai puțină contribuție din partea trupului, fiecare

ştie că se produc adesea erori serioase din cauza unei condiţii fizice proaste"[1].

Socrate nu era nici pe departe un heterodox în această privinţă. Mulţi filosofi greci din antichitate au promovat, de asemenea, educaţia somatică drept o căutare a înţelepciunii şi virtuţii. Aristip, fondatorul şcolii cirenaice, insista asupra faptului că „educaţia corporală contribuie la dobîndirea virtuţii", deoarece un trup cu o condiţie fizică bună oferă percepţii mai acute şi mai multă disciplină şi versatilitate în adaptarea gîndirii, atitudinii şi acţiunii proprii. Zeno, întemeietorul stoicismului, îndemna de asemenea la exerciţiu fizic regulat, susţinînd că „a-ţi îngriji sănătatea şi organele simţurilor" este o „îndatorire necondiţionată". Fondatorul cinismului era încă şi mai tranşant în a promova antrenamentul corporal ca esenţial în cunoaşterea şi disciplina senzorială necesare pentru dobîndirea înţelepciunii şi a vieţii bune. Punînd în aplicare disciplina somatică despre care vorbea, Diogene a experimentat o mare varietate de practici corporale pentru a se pune la încercare şi a se întări pe sine: de la consumul de hrană crudă şi mersul desculţ prin zăpadă, pînă la masturbarea în public şi acceptarea pasivă a loviturilor de pumn ale unor petrecăreţi ameţiţi de băutură[2].

Recunoaşterea antrenamentului somatic drept un mijloc esenţial pe drumul către iluminarea filosofică se află chiar în centrul practicilor asiatice de Yoga Hatha, meditaţia

---

[1] Vezi Diogenes Laertios, *Despre vieţile şi doctrinele filosofilor* (trad. de C. I. Balmuş, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1963), 162; Xenophon, *Conversations of Socrates* (Londra: Penguin, 1990), 172.

[2] Despre Diogene cinicul se spunea: „El aducea o dovadă indiscutabilă faptului că uşor se ajunge la virtute prin exerciţiu fizic". Pînă şi presocraticul Cleobulus, un înţelept „care se remarca prin putere şi frumuseţe" şi era iniţiat în filosofia egipteană, „dădea sfatul ca omul să-şi antreneze trupul" în calea sa către înţelepciune. Citatele din acest paragraf provin din Diogenes Laertios, *op. cit.*, p. 183, 360, 303, 307, 314, 11, 143.

Zen şi T'ai chi ch'uan. După cum susţine cu insistenţă filosoful japonez Yuasa Yusuo, în gîndirea orientală conceptul de „cultivare personală", sau *shugyo,* este considerat a fi „fundamentul filosofiei". Această educaţie *shugyo* are o componentă fizică esenţială, deoarece „adevărata cunoaştere nu poate fi obţinută, pur şi simplu, prin intermediul gîndirii teoretice", ci doar „prin «recunoaştere sau realizare trupească» (*tainin* sau *taitoku*)"[1]. Asemenea acestor străvechi practici asiatice, actualele discipline corporale occidentale – precum tehnica Alexander, metoda Feldenkrais şi bioenergetica – încearcă să îmbunătăţească acuitatea, sănătatea şi controlul simţurilor noastre, cultivînd o atenţie sporită faţă de funcţiile lor somatice şi eliberîndu-ne, totodată, de obiceiurile şi defectele trupeşti care împiedică buna funcţionare senzorială[2]. Din această perspectivă estetico-somatică, ne putem spori cunoştinţele asupra lumii nu prin negarea simţurilor noastre trupeşti, ci prin perfecţionarea lor.

(2) Dacă autocunoaşterea (mai degrabă decît simpla cunoaştere a faptelor lumeşti) constituie cel dintîi ţel cogni-

---

[1] Yasuo Yuasa, *The Body: Toward an Eastern Mind-Body Theory* (Albany: SUNY Press, 1987), 25. În cartea ulterioară a lui Yuasa, *The Body, Self-Cultivation, and Ki-Energy* (Albany: SUNY Press, 1993), termenul *shugyo* este tradus drept „cultivare a sinelui". Derivat din combinarea a două caractere chinezeşti care semnifică, respectiv, „măiestrie" şi „practică", termenul *shugyo* are ca sens literal faptul de „a stăpîni o practică", dar ideea că acest lucru necesită cultivarea şi stăpînirea sinelui este implicită şi esenţială.

[2] Datorită faptului că am analizat aceste practici în *Die Sorge um den Körper in der heutigen Kultur,* menţionez aici doar o mică parte din sursele biografice cele mai importante: F. M. Alexander, *Constructive Conscious Control of the Individual* (New York: Dutton, 1924) şi *The Use of the Self* (New York: Dutten, 1932); Moshe Feldenkrais, *Awareness Through Movement* (New York: HarperCollins, 1977) şi *The Potent Self* (New York: HarperCollins, 1992); şi Alexander Lowen, *Bioenergetics* (New York: Penguin, 1975).

tiv al filosofiei, atunci cunoaşterea dimensiunii trupeşti a omului nu trebuie ignorată. Fiind interesată nu doar de forma externă, sau de *reprezentarea* corpului, ci şi de *experienţa* sa trăită, estetica somatică urmăreşte sporirea nivelului de conştientizare a propriilor noastre stări şi afecte fizice, oferind astfel o mai bună înţelegere atît a dispoziţiilor noastre trecătoare, cît şi a atitudinilor durabile. Prin urmare, ea poate scoate la iveală şi rectifica parţial acele proaste funcţionări somatice care trec, de obicei, neobservate, deşi ne afectează starea şi activitatea.

Să luăm două exemple. Foarte rar ne sesizăm propria respiraţie, dar ritmul şi profunzimea acesteia constituie o dovadă imediată şi certă în privinţa stării noastre emoţionale. Conştientizarea respiraţiei ne poate face, prin urmare, să realizăm faptul că sîntem supăraţi, tensionaţi sau neliniştiţi, atunci cînd am putea să nu fim conştienţi de aceste sentimente, rămînînd, aşadar, vulnerabili în faţa lor. La fel, o contracţie musculară cronică – de natură nu doar să împiedice mişcarea, ci şi să producă tensiune şi durere – ar putea, totuşi, să treacă neobservată, întrucît a devenit, oarecum, ceva obişnuit. În acest caz, nici contracţia cronică, nici efectele ei – neputinţa de a merge şi disconfortul – nu pot fi înlăturate. Însă, o dată ce o astfel de funcţionare somatică este adusă în sfera conştiinţei, există o şansă de a o modifica şi de a evita consecinţele ei negative, care includ nu doar durere, ci şi o moleşeală a simţurilor, o diminuare a sensibilităţii şi plăcerii estetice.

(3) Al treilea scop esenţial al filosofiei este virtutea şi acţiunea dreaptă, iar pentru a-l atinge avem nevoie de cunoaştere şi auto-cunoaştere, dar şi de o voinţă eficientă. Cum acţiunea este realizată numai cu ajutorul trupului, puterea noastră volitivă – abilitatea de a acţiona aşa cum vrem să acţionăm – depinde de eficienţa somatică. Prin explorarea esteticii somatice şi disciplinarea experienţei noastre corporale, putem dobîndi o înţelegere practică, efectivă, a mo-

durilor de acționare a voliției eficiente – o mai bună stăpînire a aplicației concrete a voinței în cadrul comportamentului. A cunoaște și a dori acțiunea corectă nu este suficient, dacă nu ne putem determina trupul să o și îndeplinească; iar incapacitatea surprinzătoare de a îndeplini cele mai simple sarcini fizice poate fi egalată numai de uluitoarea noastră indiferență față de această incapacitate; asemenea slăbiciuni se datorează unei conștiințe somatico-estetice inadecvate.

Să ne gîndim numai la bietul jucător de golf, care încearcă să își mențină capul aplecat și ochii ațintiți asupra mingii și este convins că face acest lucru, cînd, de fapt, eșuează. Voința sa lucidă nu reușește în ce și-a propus, deoarece este depășită de obiceiuri somatice adînc înrădăcinate; iar jucătorul nici măcar nu sesizează acest eșec, întrucît percepția lui senzorială obișnuită este atît de inadecvată și denaturată, încît i se pare că acțiunea este îndeplinită potrivit intenției. În prea multe cazuri, atunci cînd acționăm, semănăm cu acest jucător de golf „care-și înalță capul", a cărui voință, oricît de puternică ar fi, rămîne neputincioasă, căci îi lipsește sensibilitatea somatică – acea *aisthesis* somatică – pentru a o face eficientă. Astfel de percepții somatice greșite și slăbiri ale voinței împiedică eforturile noastre de a obține virtutea; așadar, virtutea însăși necesită o auto-perfecționare somatică. Susținătorii actuali ai acestui mod de gîndire sînt specialiști în terapie fizică aflați în afara limitelor actuale ale filosofiei oficiale, dar ale căror argumente au rădăcini în filosofia antică. Diogene cinicul nu era singurul care le folosea, pentru a promova ideea unei educații fizice riguroase, ca „cea prin care, cu un antrenament continuu, se formează reprezentări, care asigură deprinderea pentru faptele virtuoase"[1].

(4) În mod tradițional, căutarea virtuții și a stăpînirii de sine face parte din încercarea eticii de a oferi o viață mai bună. Dacă filosofia este preocupată de căutarea fericirii, atunci interesul esteticii somatice față de trup – ca loc și mediu al

[1] Diogenes Laertios, *op. cit.*, p. 314.

plăcerilor noastre – merită, cu siguranță, mai multă atenție din partea filosofilor. Chiar și bucuriile și stimularea așa-numitei rațiuni pure sînt influențate (pentru noi, ca ființe în carne și oase) de o condiționare somatică și necesită contracții musculare. Prin urmare, ele pot fi intensificate sau savurate mai deplin cu ajutorul unei conștiințe și discipline somatice îmbunătățite. O tristă curiozitate din filosofia recentă o reprezintă faptul că s-a dedicat atîta studiu ontologiei și epistemologiei durerii și atît de puțin administrării ei psihosomatice, stăpînirii și transformării ei în liniște sau plăcere[1].

(5) Aceste patru aspecte neglijate pînă acum nu sînt singurele modalități prin care somatica devine esențială pentru filosofie. Importanta concepție a lui Michel Foucault asupra trupului – ca element docil și maleabil asupra căruia se imprimă forțele sociale – relevă rolul crucial pe care somatica îl poate îndeplini în filosofia politică. Ea oferă o înțelegere a modului în care complexe ierarhii ale puterii pot fi exercitate și multiplicate la scară largă, fără a fi nevoie de legi care să le menționeze explicit sau să le sprijine oficial. Astfel, întregi ideologii de dominație se pot materializa și conserva în mod camuflat, prin introducerea lor codificată în norme somatice care, sub forma unor obiceiuri trupești, sînt, de regulă, acceptate de-a gata, scăpînd astfel oricărei examinări critice.

---

[1] Firește, plăcerea nu este singurul sentiment valoros pe care estetica somatică – la fel ca și estetica, în genere – ar trebui să îl examineze și să-l aducă la îndeplinire. Însă, contestînd monopolul plăcerii asupra întregii sfere a valorilor, nu putem trivializa meritul ei și minimaliza profunzimea și varietatea sa. Pentru o dezbatere pe această problemă, vezi Alexander Nehamas, *Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience* (și răspunsul meu), în „Journal of Aesthetics and Art Criticism", 56 (1998), 49-53. Vezi, de asemenea, un schimb de idei similar cu Wolfgang Welsch, *Rettung durch Halbierung? Zu Richard Shustermans Rehabilitierung ästhetischer Erfahrung*, în *ibid.*, 127-37.

De exemplu, prejudecăți precum acelea că femeile „adevărate" vorbesc încet, sînt subțirele, consumă mîncăruri delicate, își țin picioarele lipite unul de celălalt cînd se așează pe scaun și au un rol pasiv și o poziție inferioară în cadrul actului (hetero) sexual – toate acestea funcționează ca norme statornicite care contribuie la slăbirea puterii femeilor în plan social, deși oficial li se acordă o libertate deplină. În orice caz, dacă relațiile opresive de putere pot impune identități oneroase care sînt introduse și păstrate, codificat, în trupurile noastre, aceste relații opresive pot fi, la rîndul lor, combătute cu ajutorul unor practici somatice alternative. Preluat cu succes de teoreticieni contemporani feminiști și preocupați de problema trupului, acest mesaj foucaultian face parte de multă vreme din programul unor specialiști în terapie fizică precum Wilhelm Reich și Moshe Feldenkrais.

(6) Dincolo de principalele probleme epistemologice, etice și socio-politice deja menționate, trupul joacă un rol crucial și în ontologie. Nietzsche și Merleau-Ponty demonstrează poziția sa centrală în plan ontologic, drept focarul pornind de la care se proiectează, reciproc, lumea noastră și noi înșine; iar filosofia analitică studiază corpul ca pe un criteriu al identității personale și ca temei ontologic pentru explicarea (prin intermediul sistemului nervos central) stărilor mentale[1].

(7) În sfîrșit, dincolo de spațiul oficial al filosofiei specializate, terapeuți somatici precum Reich, F. M. Alexander și Feldenkrais afirmă existența unor profunde influențe reciproce între corpul și dezvoltarea psihică a unei persoane. O proastă funcționare somatică este explicată atît ca efect, cît și ca o cauză reiterantă a problemelor de perso-

[1] Vezi, de exemplu, Friedrich Nietzsche, *Voința de putere*, trad. Claudiu Baciu (București: Aion, 1999); Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception* (Londra: Routledge, 1962); și Owen Flanagan, *The Science of the Mind*, ediția a doua (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991).

nalitate, care la rîndul lor pot necesita o îngrijire a trupului pentru a fi remediate. Idei similare sînt avansate de către yoghini şi maeştrii Zen, dar şi de practicienii de *body-building* şi arte marţiale. În toate aceste diverse discipline, antrenamentrul somatic stă chiar în centrul demersului etic de îngrijire a sinelui, fiind un preambul al bunăstării mentale şi stăpînirii de sine în plan psihic.

Aceste şapte aspecte ne-ar putea sugera că există deja o abundenţă de discursuri cu privire la trup în teoria contemporană. Dar acestor dezbateri tind să le lipsească două caracteristici importante. În primul rînd, este necesară o viziune de ansamblu, pentru a unifica discursurile extrem de variate, aproape ireconciliabile, într-un domeniu sistematic mai productiv. Ar fi util să avem un cadru general care să coreleze discursul biopoliticii cu terapiile bioenergetice şi chiar să facă o legătură între doctrinele ontologice ale filosofiei analitice, referitoare la identitatea de esenţă (*supervenience)* în plan psihosomatic şi principiile *supersets* ale *body-building*-ului[1]. Al doilea element care lipseşte din majoritatea dezbaterilor filosofice actuale cu privire la corp este o clară orientare pragmatică – ceva pe care individul să-l poate transpune într-o disciplină a practicii somatice îmbunătăţite. Ambele deficienţe pot fi remediate cu ajutorul domeniului propus aici, al esteticii somatice, o disciplină care include atît teorie, cît şi practică.

---

[1] Conceptul de *supervenience* este familiar studenţilor la filosofie; el desemnează acea doctrină metafizică (din cadrul filosofiei minţii) care arată că anumite calităţi nu sînt, practic, identice proprietăţilor primitive din care derivă, dar depind, ontologic şi structural, de acestea; aşa cum, de exemplu, calităţile estetice depind de cele fizice obişnuite. Termenul de *supersets* s-ar putea să necesite, de asemenea, o explicaţie: „*Supersets* sînt două (sau mai multe) exerciţii de bodybuilding executate unul după altul fără oprire". Pentru mai multe detalii, vezi Arnold Schwarzenegger, *Encyclopedia of Modern Bodybuilding* (New York: Simon and Schuster, 1985), 161.

IV

Estetica somatică are trei dimensiuni fundamentale.

(1) *Estetica somatică analitică* descrie natura de bază a percepțiilor și practicilor corporale, ca și rolul lor în planul cunoașterii noastre și al construirii realității. Dimensiunea teoretică include probleme ontologice și epistemologice tradiționale reeferitoare la corp, dar și tipul de cercetări sociopolitice care devin centrale la Foucault și Pierre Bourdieu: modul în care corpul este modelat de relațiile de putere și folosit ca mijloc de conservare a lor, sau cum normele corporale cu privire la sănătate, talent și frumusețe – și chiar categoriile sexuale și de gen cele mai de bază – sînt alcătuite astfel încît să reflecte și să susțină forțele sociale[1].

Maniera lui Foucault de abordare a acestor chestiuni a fost *genealogică*, descriind apariția istorică a diferitelor doctrine, norme și practici corporale. Bourdieu extinde această abordare descriptivă, adăugîndu-i o analiză sincronică detaliată în plan sociologic a constituirii și răspîndirii sociale a normelor corporale; aceasta poate fi completată, la rîndul ei, de analize comparative ale concepțiilor și practicilor somatice prezente în două sau mai multe culturi sincronice. Valoarea unor astfel de analize istorico-sociale nu exclude posibilitatea unei analitici estetice somatice de tip mai general, precum cea a lui Merleau-Ponty, sau teoretizările ontologice tradiționale asupra relației minte – corp, ce au condus la doctrine cum ar fi: dualismul, epifenomenalismul, materialismul extrem, funcționalismul, emergentismul (adică doctrina conform căreia mintea, deși nu se reduce la proprietățile corpului, derivă din acestea – n.tr.) și diferitele lor subdomenii.

---

[1] Vezi, de exemplu, Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi [...], Istoria sexualității,* trad. Beatrice Stanciu și Alexandru Onete (Timișoara: Editura de Vest, 1995) și Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice* (Stanford: Stanford University Press, 1990) și *La Connaissance par Corps*, în *Meditations Pascaliennes* (Paris: Seuil, 1997).

(2) Spre deosebire de estetica somatică analitică, a cărei logică (fie ea genealogică sau ontologică) este descriptivă, *estetica somatică pragmatică* are un caracter normativ, prescriptiv – propunînd metode concrete de îmbunătățire somatică și critica lor comparativă. Întrucît viabilitatea oricărei metode va depinde de anumite aspecte referitoare la trup (ontologice, fiziologice sau sociale), această dimensiune pragmatică o va presupune, întotdeauna, pe cea analitică. Însă ea depășește nivelul simplei analize, nu doar prin faptul că evaluează elementele descrise în analiză, ci și prin aceea că propune diverse metode pentru îmbunătățirea unor elemente prin refacerea trupului și a societății.

De-a lungul îndelungatei istorii a omenirii, au fost recomandate discipline pragmatice foarte variate pentru îmbunătățirea experiențelor noastre corporale și a modului în care ne folosim trupul: diverse diete, modalități de străpungere și crestare a trupului, forme de dans și arte marțiale, yoga, masaj, gimnastică aerobică, *body-building*, felurite arte erotice (inclusiv sadomasochismul) și terapii psihosomatice moderne, precum tehnica Alexander, metoda Feldenkrais, bioenergetica etc. Aceste diverse metodologii practice pot fi clasificate, pe scurt, în două categorii: *reprezentaționale* și *experiențiale.* Estetica somatică reprezentațională pune accentul pe forma externă a trupului, în timp ce disciplinele experiențiale preferă să se concentreze asupra calității estetice a experienței sale „interne". Astfel de metode experiențiale își propun să ne facă să „ne simțim mai bine" în ambele sensuri ale acestei expresii ambigue (care reflectă ambiguitatea noțiunii înseși de estetică): a spori și a îmbogăți calitatea experiențelor noastre, dar și a ne acutiza și rafina conștientizarea acestor experiențe somatice. Practicile cosmetice (de la machiaj și coafat pînă la chirurgie plastică) ilustrează latura reprezentațională a esteticii somatice, în timp ce practici precum yoga, meditația *zazen* sau tehnica lui Feldenkrais numită „Conștientizare prin mișcare" sînt paradigmatice

pentru modul experiențial – atît în sensul sporirii calității, cît și în cel al acutizării percepției[1].

Unele practici corporale foarte răspîndite (ca gimnastica aerobică) nu se încadrează perfect în nici o categorie. Însă distincția reprezentațional/experiențial rămîne utilă, mai ales pentru respingerea unor obiecții potrivit cărora estetica somatică ar fi, prin însăși natura ei, superficială și lipsită de orice aspect spiritual. Celebra critică formulată de către Horkheimer și Adorno la adresa esteticii somatice constituie un bun exemplu de astfel de obiecții. Orice încercare „de a aduce în discuție o renaștere a corpului", susțin cei doi, trebuie să eșueze, deoarece reiterează, implicit, „distincția ... între corp și spirit", cu rădăcini străvechi în cultura noastră. În ipostaza sa de obiect al preocupării noastre, corpul va fi reprezentat ca ceva pur exterior, un simplu lucru fizic („acel lucru mort, acel *'corpus'*"), spre deosebire de spiritul viu intern[2]. Orice atenție acordată trupului va fi, așadar, una *alienată* – acordată unei reprezentări externe, din afara sinelui nostru spiritual. În plus, ca orice reprezentare externă, ea este, inevitabil, dominată și răspîndită de maeștrii corupți ai imaginii din cadrul societății – publicitatea și propaganda.

Idealizarea fenomenelor vitale, de la „bestia blondă" la islandezii din Marea Sudului, ne conduce, inevitabil, la

---

[1] Desigur, nu afirm că discipline precum yoga și *zazen* (sau cele ale lui Feldenkrais și Alexander) sînt practicate în întregime sau în principal pentru experiențele lor estetice. Dar ele subliniază, totuși, dimensiunile și beneficiile lor estetice. Vezi, de exemplu, străvechea lucrare *Hatha Yoga Pradipika,* a lui Svatmarama Swami, trad. Pancham Sinh (Allabad, India: Lalit Mohan Basu, 1915), care vorbește despre felul în care „corpul unui yogin devine divin, strălucitor, sănătos și răspîndește o mireasmă dumnezeiască", astfel că el sau ea „devine apropiat(ă) de Dumnezeul Iubirii în frumusețe" (23, 57). Vezi și acele *Principles of Seated Meditation* ale lui Dogen, în Carl Bielefeldt, *Dogen's Manuals of Zen Meditation* (Berkeley: University of California Press, 1988).

[2] Vezi Max Horkheimer și Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Continuum, 1986), 232, 233.

sarong film (eufemism pentru „film cu trupuri frumoase pe plajă" – n.tr.) şi afişele publicitare pentru pastile vitaminizante şi creme pentru piele, care pur şi simplu ilustrează ţelul imanent al publicităţii: tipul de om nou, măreţ, frumos şi nobil – Führer-ul şi armatele sale[1].

Cei care susţin cu entuziasm ideea de frumuseţe a trupului şi de antrenament fizic nu sînt (consideraţi a fi) doar superficiali; ei sînt comparaţi – în mod sinistru – cu agenţii fascişti ai exterminării, care tratau corpul uman ca pe o simplă „substanţă fizică"[2], o unealtă mecanică maleabilă, ale cărei componente trebuie modelate şi ascuţite pentru a o face să slujească mai eficient puterii care o guvernează. Conform acestei logici naziste, trupurile care nu mai sînt în stare bună trebuie topite şi transformate în săpun sau în alte obiecte utile, cum ar fi abajurul unei lămpi.

Cei care au proslăvit trupul mai mult ca orice, gimnaştii şi cercetaşii, au avut dintotdeauna cele mai mari afinităţi cu omorul [...]. Ei văd corpul ca pe un mecanism în mişcare, cu articulaţiile drept elemente componente şi carnea drept suport al scheletului. Ei folosesc trupul şi elementele sale ca şi cum acestea ar fi deja separate de corp [...]. Ei îi măsoară pe ceilalţi, fără să-şi dea seama, cu privirea unui fabricant de coşciuguri, numindu-i astfel înalţi, scunzi, graşi sau grei [...]. Limbajul ţine pasul cu ei. A transformat plimbarea în mişcare şi masa în calorii[3].

Deşi a fost formulată cu mai mult de cincizeci de ani în urmă, critica lui Horkheimer şi Adorno rămîne un bun rezumat al acuzaţiilor actuale majore aduse esteticii şi trupului. Datorită faptului că promovează imagini seducătoare ale frumuseţii şi excelenţei fizice, estetica somatică este învinuită că ar constitui o unealtă a publicităţii capitaliste şi

---

[1] Horkheimer şi Adorno, *Dialectic of Enlightenment,* 233-4.
[2] *Ibid.*, 234.
[3] *Ibid.*, 235.

reprimării politice. Că alienează, reifică şi fragmentează trupul, tratîndu-l ca pe un mijloc şi mecanism extern, disecat anatomic în arii separate de exerciţiu intensiv, în vederea obţinerii unor rezultate măsurabile ostentative şi a vînzărilor de nenumărate mărfuri menite să conducă la aceste rezultate. De aici – preocuparea noastră cu măsurătorile trupului şi orele de *fitness* dedicate „muşchilor abdominali", coapselor, şezutului şi aşa mai departe; de aici – întreaga industrie cosmetică în valoare de miliarde de dolari, cu toate produsele sale specializate pentru diverse părţi ale corpului. Aşadar – se argumentează în continuare – orice estetică somatică subminează, inevitabil, individualitatea şi libertatea omului, îndemnîndu-ne să ne conformăm acelor măsuri şi modele fizice considerate ca fiind atrăgătoare sau optime din punct de vedere utilitar. În plus, aceste modele reflectă şi întăresc ierarhiile sociale opresive (aşa cum, de pildă, idealul somatic nord-american – înalt, slab, blond, cu ochi albaştri – slujeşte, fără îndoială, privilegiile acelor grupuri etnice dominante pe care le reprezintă).

Oricît de puternice ar fi asemenea acuzaţii, ele se bazează toate pe faptul că estetica somatică este concepută ca o teorie care reduce corpul la un obiect extern – un instrument mecanic alcătuit din elemente atomare, suprafeţe măsurabile şi norme standard de frumuseţe. Ele ignoră rolul de subiect al corpului, ca spaţiu (*locus)* viu al unor frumoase experienţe personale. Însă estetica somatică, în dimensiunea sa *experienţială,* refuză categoric să transforme corpul în ceva pur exterior – un lucru alienat, distinct de spiritul activ al experienţelor umane. Şi nici nu impune, în mod necesar, un set fix de norme standardizate de măsurare externă (de exemplu, pulsul optim) pentru a stabili experienţa estetico-somatică de calitate[1].

---

[1] Aceasta nu înseamnă că estetica somatică experienţială nu poate oferi nici un fel de norme sau idealuri: chestiuni renumite, precum „înălţimea alergătorului", „circumferinţa" (muşchiului) body-builder-ului şi orgasmul erotic pot fi privite ca impunînd

Ignoranța criticilor în ceea ce privește somatica experienței este de înțeles și constituie încă un fapt răspîndit. Aceasta pentru că somatica reprezentării rămîne dominantă în cultura noastră – o cultură clădită în mare măsură pe diviziunea corp/spirit și condusă, în plan economic, de capitalism; trăsătura de bază a acestuia o constituie consumul izbitor, care este alimentat de punerea în circulație a imaginilor trupului. Dar tocmai din acest motiv, domeniul esteticii somatice, cu dimensiunea sa experiențială esențială, necesită o mai mare atenție (cu efecte reconstructive) din partea filosofilor.

Distincția reprezentațional/experiențial este, așadar, utilă în apărarea esteticii somatice în fața acuzațiilor care ignoră profunzimea sa interioară, experiențială. Însă această distincție nu trebuie luată ca una categoric *exclusivă*. Fiindcă între reprezentări și experiențe, între „în afară" și „înăuntru", există o inevitabilă complementaritate. Așa cum pe bună dreptate ne atenționează publicitatea comercială, felul în care privim influențează felul în care ne simțim; dar și viceversa. Practici precum dieta sau *body-building*-ul, menite, inițial, obținerii unei reprezentări atrăgătoare, ajung să genereze, adesea, sentimente deosebite – care vor fi dorite, ulterior, pentru ele însele. Cel care ține dietă devine un anorexic, dorindu-și senzația de foame; cel care practică *body-building*-ul devine dependent de valul de senzații prilejuite de *the pump* („zvîcnirea", însemnînd acea senzație plăcută pe care o are ridicătorul de greutăți cînd își simte sîngele zvîcnindu-i în vene, datorită efortului – n.tr.).

Invers, metodele somatice menite să producă experiențe lăuntrice folosesc deseori mijloace reprezentaționale ca indicații de poziționare a corpului în maniera necesară pentru inducerea experienței dorite: fie prin verificarea imaginii proprii în oglindă, fie prin fixarea privirii asupra unei părți a corpului, cum ar fi vîrful nasului sau buricul, fie, pur și simplu, prin vizualizarea (în imaginație) a unei forme a trupului. Dar,

---

anumite standarde ale experienței optime, ce exercită uneori o putere opresivă.

la fel de bine, o practică reprezentațională precum *body-building*-ul folosește și o acută conștiință a indiciilor experiențiale (de exemplu, a oboselii optime, aliniamentului corpului și întinderii la maximum a mușchilor) pentru a-și atinge scopurile sale de „sculptare" a formei exterioare.

Dacă distincția reprezentațional/experiențial nu este una exclusivă logic, ea nu pare a fi nici în întregime exhaustivă. Putem introduce o a treia categorie de estetică somatică *performativă*, conținînd discipline dedicate în primul rînd puterii sau sănătății corpului; discipline precum artele marțiale, atletismul, gimnastica și ridicarea greutăților (care trebuie distinsă de *body-building*). Totuși, în măsura în care astfel de practici orientate spre performativitate țintesc fie la expunerea puterii și sănătății cuiva, fie la sentimentele lăuntrice legate de forța respectivă, le-am putem asimila, respectiv, modului dominant reprezentațional sau experiențial.

O altă modalitate utilă de a clasifica practicile esteticii somatice ar fi în termenii direcționării lor, în principal, către persoana care le practică, sau către ceilalți. Un maseur sau un chirurg, de pildă, lucrează de regulă pe corpul altora, pe cînd în practica T'ai chi ch'uan sau în antrenamentul de traversare a țării se lucrează mai mult asupra propriului corp. Evident, distincția între estetica somatică orientată reflexiv și cea orientată spre ceilalți nu poate fi rigidă, întrucît multe practici se încadrează în ambele. Așa cum practicile machiajului pot fi efectuate fie pe propriul corp, fie pe cel al altuia, la fel, în practicile sexuale se caută atît plăcerea proprie, cît și a partenerului prin manevrarea ambelor trupuri. În plus, chiar și activitatea esteticii somatice orientate reflexiv pare adesea motivată de dorința de a fi pe placul altora, în timp ce practici direcționate spre ceilalți (precum masajul) pot avea și plăceri orientate spre sine. Totuși, în ciuda impreciziei sale (parțial datorate interdependenței înseși conceptelor de sine și altul), distincția dintre estetica somatică orientată reflexiv și cea orientată spre alții poate fi utilă cel puțin în combaterea prejudecății comune că focalizarea atenției asupra corpului implică o retragere egoistă din planul social.

(3) Oricum am clasifica diferitele metodologii ale esteticii somatice pragmatice, acestea trebuie distinse de practica lor efectivă. Numesc această a treia dimensiune *estetica somatică practică*. Nu este vorba despre producerea unor teorii sau texte, nici măcar a unora care să ofere metode pragmatice de îngrijire somatică. Este vorba, mai curînd, despre practicarea unei astfel de îngrijiri, prin lucrul efectiv asupra corpului, organizat în mod inteligent şi menit să conducă la îmbunătăţirea condiţiei somatice proprii (indiferent dacă aceasta se face în manieră reprezentaţională, experienţială, sau performativă). Preocupată nu atît de *a spune*, cît de *a face*, această dimensiune practică este cel mai mult neglijată de către filosofii trupului, al căror angajament faţă de *logos*-ul discursiv conduce la o textualizare a corpului. Pentru estetica somatică, însă, cu cît se spune mai puţin, cu atît este mai bine – *dacă* acest lucru înseamnă că se lucrează mai mult. Dar, din păcate, aceasta înseamnă de obicei că lucrul efectiv asupra corpului este pur şi simplu lăsat complet în afara practicii filosofice. Din păcate, în filosofie, ceea ce este subînţeles este, de regulă, şi nepracticat, astfel că activitatea concretă de lucru asupra corpului trebuie denumită, emfatic, dimensiunea practică esenţială a esteticii somatice – concepută ca o disciplină filosofică aparte, preocupată de autocunoaştere şi autoîngrijire.

V

După ce am explicat ce înseamnă estetica somatică, schiţînd cele trei dimensiuni principale ale acesteia şi modurile ei reprezentaţional şi experienţial, revin acum la chestiuni legate de partea a doua a titlului acestui capitol. Dacă estetica somatică este prezentată drept „un proiect disciplinar", ce tip de disciplină ar putea fi aceasta? Cum ar putea sau cum ar trebui ea să se raporteze la disciplinele tradiţionale ale esteticii şi filosofiei?

La prima întrebare este mai uşor de răspuns. Propunînd estetica somatică drept o disciplină, mizez pe dublul

înțeles al acesteia: cel de *domeniu al educației sau instrucției* și cel de *formă fizică de antrenament sau exercițiu.* Firește, dimensiunea analitică a esteticii somatice poate conține structuri sistematice ale cunoașterii – cum ar fi studii istorice sau antropologice asupra normelor, idealurilor și practicilor referitoare la trup, sau teorii psihologice și ontologice despre relațiile dintre minte și corp etc. Aceste forme variate de cunoaștere, care pot evidenția folosirea corpului ca pe un loc al frumuseții, se situează de regulă în cadrul unor domenii disciplinare foarte diferite și adesea fără nici o legătură între ele. Unul dintre motivele pentru care propun estetica somatică drept o disciplină este cel de constituire a unui cadru disciplinar care să coreleze structural și să poată, ulterior, unifica în mod productiv numeroasele studii asupra corpului care se desfășoară, deocamdată, în cadrul unor cercetări separate și în forme disciplinare aparent ireductibile.

Acest argument se poate susține și referitor la ceea ce eu numesc estetica somatică pragmatică. De la cărți despre dietă la manuale yoga, de la casete video cu rețete de „remodelare" și exerciții fizice pînă la manuale de *body-building* și ghiduri pentru terapiile psihosomatice, găsim o arie derutant de vastă de teorii despre îmbunătățirea folosirii, sănătății și experienței corpului nostru. Corelîndu-le la rubrica disciplinară a esteticii somatice, am putea pune mai multă ordine productivă în toată această derutantă abundență, încurajînd căutarea unor principii fundamentale comune și a unor criterii de diferențiere, în termenii cărora aceste practici diverse să poată fi clasificate și puse în legătură. Spre deosebire de această estetică somatică pragmatică, genul de activitate pe care o numesc *estetica somatică practică* se bazează pe al doilea sens al disciplinarității – nu cel de simplă teorie, ci de practică, sau antrenament corporal efectiv.

Unde, atunci, își poate face loc – în vasta matrice disciplinară a cunoașterii – această disciplină a esteticii somatice, dublu-articulată și alcătuită din trei subdiviziuni? Ar putea ea, oare, găsi un spațiu confortabil într-un domeniu deja

existent al educației, sau trebuie să se lupte pentru a-și forma propria ramură? Numele ei sugerează că estetica somatică s-ar localiza, cel mai bine, ca subdisciplină în cadrul disciplinei deja constituite a esteticii – care, la rîndul ei, ar fi lărgită și oarecum transformată prin includerea esteticii somatice.

Pentru a face ca această opțiune să fie mai convingătoare, am început prin a arăta că estetica somatică – deși omisă din programul lui Baumgarten de întemeiere a esteticii moderne – pare a fi necesară pentru deplinul succes al acesteia. În orice caz, cu mult înaintea esteticii lui Baumgarten, aprecierea frumuseții trupului și acuității senzoriale se număra printre preocupările centrale numite de noi, astăzi, estetice – nu numai la greci și la romani, ci și în tradițiile filosofice asiatice[1]. Această atitudine încă mai este valabilă în modernitatea occidentală, deși a fost în mare parte eclipsată de către tradiția noastră estetică dominantă – aceea idealistă. Să ne gîndim la David Hume (contemporan cu Baumgarten) și la Friedrich Nietzsche. Cu ajutorul noțiunii sale normative de „perfecțiune a fiecărui simț", insistența lui Hume asupra practicii ca metodă de cizelare a aprecierii senzoriale necesare unui critic bun este o clară trimitere în direcția esteticii somatice. La fel este și elogierea trupului de către Nietzsche, care îndeamnă la „o tot mai mate spiritualizare și multiplicare a simțurilor proprii", în scopul realizării potențialului estetic al trupului, ca valoare de îmbogățire a vieții[2]. Astfel de exemple arată, de asemenea, că,

---

[1] Pentru o descriere utilă a modului în care estetica indiană pune accentul pe trup și plăcerile senzoriale, vezi Rekha Jhanji, *The Sensuous in Art: Reflections on Indian Aesthetics* (Delhi: Motilal Banarsidass, 1989), o carte care respinge însăși imaginea transcendent-religioasă a esteticii indiene, devenită atît de influentă datorită operei lui Ananda Coomaraswamy.

[2] Vezi David Hume, *Of the Standard of Taste*, în E. F. Miller (ed.), *Essays Moral Political, and Literary* (Indianapolis: Liberty Classics, 1985), 236. Citatul din Nietzsche este din *Voința de putere,* trad. Claudiu Baciu (București: Aion, 1999), fr. 820. Merleau-Ponty este un alt filosof important care insistă asupra

dată fiind multitudinea utilităţilor şi plăcerilor estetice ale trupului, nu avem nici un motiv să excludem, de pildă, minusculii noştri muşchi oculari sau invizibilele noastre papile gustative din sfera exerciţiilor estetico-somatice, care nu trebuie redusă la imaginea brută a sporirii volumului pentru umflarea bicepşilor.

Estetica somatică, aşadar, pare cel mai simplu de construit ca o subdiviziune a esteticii, corespondentă subdiviziunilor deja existente – precum „estetica muzicală", „estetica vizuală" sau „estetica mediului" – şi care să aibă ca centru de interes corpul. Această idee ar putea stîrni două obiecţii. În primul rînd, deşi celelalte subdiviziuni par să se definească printr-un anume gen artistic sau o anumită categorie de obiecte estetice (din mediul natural sau artificial), estetica somatică pare să traverseze întreaga serie de genuri artistice. Aceasta deoarece ea consideră trupul nu doar un *obiect* cu valoare estetică, ci şi un *mediu* senzorial esenţial pentru îmbogăţirea modului nostru de raportare la alte obiecte estetice, ca şi la probleme care nu sînt neapărat de ordin estetic. Putem observa cu uşurinţă, de pildă, că aportul esteticii somatice la acuitatea senzorială, mişcările musculare şi conştientizarea experienţelor noastre ar contribui în mod fructuos la înţelegerea şi practicarea unor arte tradiţionale precum muzica, pictura şi dansul (o artă prin excelenţă estetico-somatică) şi ne-ar putea îmbogăţi, totodată, maniera de a aprecia mediile naturale şi artificiale în care locuim şi ne mişcăm. În plus, prin faptul că are în vedere o serie de demersuri care nu sînt considerate, de regulă, estetice – arte marţiale, sporturi, practici meditative, terapii psihosomatice, dar şi sarcini filosofice esenţiale, cum sînt autocunoaşterea şi stăpînirea de sine –, estetica somatică ameninţă să depăşească graniţele unei discipline estetice înguste.

---

rolului trupului în receptarea estetică şi creaţia artistică. Vezi concepţia sa despre pictură în *Eye and Mind*, în Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* (Evanston: Northwestern University Press, 1964), 159-90.

Există un răspuns direct la această obiecție: cu atît mai rău pentru toate definițiile înguste ale esteticii! Ca și concept deschis, controversat prin însăși natura sa, estetica poate absorbi teme și practici noi. În plus, multe dintre aceste teme „împrumutate" nu sînt cu adevărat noi în domeniul esteticii. Se poate întrezări o ilustră tradiție (cu mult mai veche și mai vastă decît interesul recent în estetica sporturilor) de explorare a esteticii ca pe o cheie în sfera eticii și artei de a trăi – tradiție perfect ilustrată în *Scrisorile despre educația estetică a omului* ale lui Schiller și în scrierile lui Kierkegaard, Nietzsche și Foucault (din ultima perioadă)[1].

A doua obiecție față de constituirea esteticii somatice ca o ramură a esteticii este următoarea: dacă estetica este o subdisciplină a filosofiei, iar estetica somatică se anunță ca o subdisciplină a esteticii, atunci, prin tranzitivitate, estetica somatică ar trebui să fie, de asemenea, o subdisciplină (sau o sub-subdisciplină) a filosofiei. Însă, deși are de-a face, evident, cu filosofia, estetica somatică pare să conțină prea multe alte lucruri ca să fie considerată o subdisciplină filosofică. Ea susține că vizează cercetări cu privire la corp nu doar de ordin antropologic, sociologic și istoric, ci și fiziologic și psihologic. Mai mult decît atît, prin dimensiunea ei practică, estetica somatică se angajează în practici corporale ce par străine, dacă nu opuse, tradiției filosofiei: arte marțiale, modă, cosmetică, *body-building*, dietă etc. Dacă filosofia se definește ca teorie, atunci dimensiunea esențial-practică a esteticii somatice nu se opune statutului ei de subdisciplină filosofică?

---

[1] Alexander Nehamas, în *The Art of Living* (Berkeley: University of California Press, 1998), oferă un studiu interesant asupra filosofiei ca artă de a trăi la Socrate, Platon, Montaigne, Nietzsche și Foucault. Vezi, de asemenea, Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics* (Londra: Sage, 1997), care susține, cu ajutorul conceptului său de *aisthesis*, o foarte largă viziune filosofică asupra esteticii, care nu mai are în centrul ei arta.

La aceste obiecții prevăd două răspunsuri posibile. Unul este cel de a susține o lărgire a concepției despre filosofie. O concepție lărgită nu numai că ar admite rolul unor științe empirice precum istoria, antropologia, sociologia și altele în cercetarea filosofică, dar ar insista și asupra considerării filosofiei ca ceva care depășește simpla teorie, amintind de ideea antică de filosofie – ca practică sau mod de viață. Acest ideal – al unei filosofii care să fie completată de toate științele pertinente și orientată spre îmbunătățirea modului de viață – pare străin educației noastre universitare și autoreprezentării noastre în plan profesional ca specialiști în analizele conceptuale. S-ar putea ca deplina realizare a acestui ideal să depășească puterile noastre și, în orice caz, este imposibilă prin obișnuita educație din amfiteatre. Închipuiți-vă numai ce ar păți un profesor de filosofie care ar cere studenților săi, la seminarul de estetică somatică, să studieze terapia corporală a lui Wilhelm Reich, întinzîndu-se pe jos și practicînd reflexul reichian al orgasmului. Sau credeți că ar fi mai ușor să ceri studenților să ridice greutăți ori să practice poziții yoga sau exerciții de respirație? Chiar și numai faptul de a le cere să danseze, să cînte sau să respecte o anumită dietă ar părea contrar imaginii actuale de pură teorie a filosofiei. Însă școlile filosofice antice, la fel ca sistemele religioase (și academiile militare) de mai tîrziu, erau adesea foarte diferite în această privință, aplicînd disciplina instituțională de instruire a discipolilor într-un sens mult mai holistic. Datorită tuturor dificultăților pe care le prezintă pentru sistemul universitar convențional, idealul (de mai sus) rămîne doar un model venerabil și atrăgător de filosofie – unul în care estetica somatică s-ar integra perfect, ca subdisciplină[1].

Există, desigur, și un alt mod de a recunoaște aria vastă a preocupărilor esteticii somatice și a de admite anga-

[1] Pentru o critică mai detaliată a argumentului că filosofia nu poate trata, în manieră utilă, experiențele somatice, pentru că este limitată – în virtutea definiției sale disciplinare – la teritoriul lingvistic, vezi *Practicing Philosophy,* cap. 6.

jarea ei efectivă în practici corporale, menţinînd-o, în acelaşi timp, ca pe o subdisciplină a esteticii. Am putea considera estetica, pur şi simplu, ca pe ceva mai mult decît o subdisciplină a filosofiei. De fapt, o astfel de concepţie largă asupra esteticii – care transcende filosofia standard, apropiind mai mult fiinţa umană de ştiinţele naturii – a fost susţinută de unii teoreticieni foarte influenţi ai secolului XX, precum Max Dessoir şi Thomas Munro. Contestînd limitele filosofiei tradiţionale a artei şi frumosului, ei au încercat să creeze estetica drept un domeniu de cunoaştere interdisciplinar, independent de filosofie – o disciplină cu propriile sale publicaţii şi „departamente specifice"[1]. Lărgind şi mai mult această idee, am putea concepe estetica drept o disciplină care, pe lîngă demersurile ei teoretice, implică şi o instruire în modul de producere, prezentare şi criticare a artei şi altor practici estetice. Deşi străină majorităţii departamentelor de filosofie, această concepţie largă a disciplinei estetice este frecvent pusă în aplicare în alte domenii academice – al muzicii, artei, dansului şi gătitului.

---

[1] Vezi Max Dessoir, fondatorul Societăţii Germane de Estetică şi al *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, a cărui lucrare a fost tradusă sub titlul *Aesthetics and Theory of Art* (Detroit: Wayne State University Press, 1970); vezi, de asemenea, Thomas Munro, care a contribuit ulterior la apariţia Societăţii Americane de Estetică şi a publicaţiei sale oficiale, „The Joumal of Aesthetics and Art Criticism". Sprijinirea ideii de autonomie a esteticii, de către Munro, poate fi întîlnită, de pildă, în *Aesthetics and Philosophy in American Colleges*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", 4 (1946), 185-7, *Society and Solitude in Aesthetics*, „Joumal of Aesthetics and Art Criticism", 3 (1945), 33-42 şi *Aesthetics as Science: Its Development in America*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", 9 (1951), 161-207. Pentru o prezentare a strategiilor lui Munro de a împrumuta de la Dessoir (şi alţii) pentru a înfăţişa estetica drept un domeniu autonom şi a declara America drept primul spaţiu de apartenenţă a acesteia, vezi Richard Shusterman, *Aesthetics Between Nationalism and Internationalism*, „Joumal of Aesthetics and Art Criticism", 51 (1993), 157-67.

Care dintre aceste opțiuni de localizare a esteticii somatice ar trebui favorizată? Ca filosof interesat de promovarea unei concepții mai largi și mai practice asupra disciplinei proprii, prefer să includ estetica somatică în cadrul filosofiei, lărgind astfel domeniul acesteia. Mă întreb, totodată, dacă estetica văzută ca disciplină autonomă este destul de stabilă din punct de vedere instituțional pentru a putea face față provocării de a alimenta și estetica somatică. Dar sînt perfect de acord să las deschise, deocamdată, aceste probleme ținînd strict de afiliere, din cel puțin trei motive. Ca proiect nou, încă schematic, estetica somatică nu ar trebui să lase ca limitele sale disciplinare să fie statornicite prea rigid. Ar trebui să i se ofere suficientă libertate pentru a crește în direcțiile (și sub ocrotirea acelor discipline mai vaste) care se dovedesc a fi mai favorabile progresului său. În al doilea rînd, pentru a se dezvolta, estetica somatică trebuie să fie o activitate reunită a unei comunități de gînditori și practicieni, nu pronunțarea unei voci individuale. Respectiva comunitate – și nu acest individ – va fi mai în măsură să-i definească locul și limitele disciplinare precise. Al treilea motiv pentru care sînt dispus să las deschise problemele ținînd de afiliere și demarcație este acela că există aspecte mult mai presante și mai interesante de urmărit în domeniul esteticii somatice decît cel al conturării granițelor sale.

VI

Unele dintre aceste aspecte importante pot fi introduse făcînd o comparație între doi filosofi ai secolului XX, John Dewey și Michel Foucault – exemplari datorită faptului că au activat în toate cele trei dimensiuni ale esteticii somatice. Incitat de Darwin și James, Dewey a dezvoltat o abordare naturalistă „emergentistă" (mai precis, conform căreia mintea derivă din proprietățile corpului, deși nu se reduce la ele – n.tr.) a ceea ce el numea „corp-minte". Această teorie ontologică a mai fost ghidată și de studierea metodologiei pragmatice „corp-minte" a

lui F. M. Alexander, căreia Dewey i-a dedicat numeroase eseuri elogioase. Însă angajamentul lui Dewey față de unitatea dintre corp și minte s-a datorat, poate, în cea mai mare măsură exercițiilor sale practice de aplicare a tehnicii Alexander – cărora el s-a dedicat timp de mai mult de douăzeci de ani și cărora le-a atribuit meritul pentru sănătatea și longevitatea sa (la vîrsta de aproape nouăzeci de ani)[1].

Ferventa angajare a lui Foucault în toate cele trei ramuri ale esteticii somatice nu este mai puțin remarcabilă decît a lui Dewey, deși radical diferită. Autorul genealogiei analitice, cel care a arătat modul în care „trupurile docile" sînt modelate sistematic de către discipline corporale aparent inofensive, pentru a susține anumite programe socio-politice, apare și ca un metodolog pragmatic propunînd practici corporale alternative pentru a depăși ideologiile represive inculcate trupurilor noastre docile. Primordiale în rîndul acestor alternative sînt practicile sadomasochismului homosexual, ale căror experiențe – susținea Foucault – răstoarnă nu doar ierarhia în vîrful căreia tronează intelectul, ci și privilegierea sexualității genitale care, la rîndul ei, privilegiază heterosexualitatea. Foucault s-a pronunțat, de asemenea, în repetate rînduri, în favoarea „drogurilor care pot produce plăceri deosebit de intense", insistînd asupra ideii că acestea „trebuie să devină parte a culturii noastre"[2]. Practicînd din plin estetica somatică pe care o susținea, Foucault a testat metodologiile sale preferate, făcînd experimente pe corpul său și al altora.

În lucrarea mea *Practicing Philosophy,* am sondat limitele opțiunilor lui Foucault, susținînd totodată o serie de alternative estetico-somatice pe care el le ignoră, iar eu pre-

[1] Pentru mai multe detalii asupra teoriilor și practicilor somatice ale lui Dewey și a relației sale cu Alexander, vezi *Practicing Philosophy,* cap. 1, 6.

[2] Michel Foucault, *Foucault Live* (New York: Semiotext(e), 1996), 384; cf. 378.

fer să le practic[1]. Însă cu greu am putea nega valoarea drogurilor şi a sadomasochismului pentru acele proiecte ale esteticii somatice care îl interesau, personal, cel mai mult pe Foucault – proiecte de inovaţie radicală, liberalizare a practicilor homosexuale şi cele privind propria şi problematica sa căutare a plăcerii. Într-adevăr, „fiecare popor cu mania lui", afirmă înţelepciunea populară – un dicton care se potriveşte nu doar discipolilor sadomasochismului. Într-o oarecare măsură, nu ar trebui ca un atare pluralism să fie o maximă nu doar pentru estetica somatică, ci pentru întreaga concepţie despre filosofie ca mod de viaţă – o practică organizată şi creativă, a cărei operă de artă majoră să o constituie sinele nostru reclădit? Dacă Emerson şi Nietzsche au dreptate în privinţa faptului că fiecare eu este unic în mod esenţial (fiind produsul irepetabil a miriade de contingenţe), nu ar trebui ca fiecare sine să necesite propria sa filosofie şi propriile lui practici corporale?[2] „Fiecare om – susţine Thoreau – este constructorul unui templu, numit corpul său, închinat acelui zeu pe care el îl venerează, conform unui stil care e numai al său şi de care nu poate scăpa cioplind mai degrabă în marmură. Sîntem cu toţii sculptori şi pictori, iar materialul nostru este propria carne şi sîngele şi oasele noastre. Orice noblete începe prin rafinarea trăsăturilor omului, orice răutate sau senzorialitate – prin abrutizarea acestora"[3]. Dar, pe de altă parte, oare eurile noastre în carne şi oase nu împărtăşesc anumite structuri biologice şi condiţionări sociale comune, care ar putea permite unele generalizări intere-

---

[1] Vezi *Practicing Philosophy*, cap. 1 şi, de asemenea, Richard Shusterman, *The Self As a Work of Art*, „The Nation", 30 iunie 1997, 25-8.

[2] Pentru mai multe detalii pe această temă la Emerson şi Nietzsche, vezi Richard Shusterman, *Styles et styles de vie: originalité, authenticité et dédoublement du moi*, „Littérature", 105 (1997), 102-9.

[3] Henry David Thoreau, *Walden*, în *The Portable Thoreau* (New York: Viking, 1969), 468.

sante cu privire la valorile şi riscurile diverselor metode somatice? Cum ar putea filosofia sau ştiinţa (sau chiar viaţa practică) să existe, fără asemenea generalizări?

Estetica somatică trebuie să concilieze afirmarea diferenţelor fizice şi a libertăţii gusturilor cu cea opusă – a normelor şi nevoilor corporale obiective, bazate pe distincţia atît de contestată natură/cultură. Dacă nu poate apela la definiţii irevocabile ale frumuseţii sau plăcerii fizice, estetica somatică trebuie, totuşi, să facă efortul de a emite judecăţi întemeiate despre anumite forme, funcţii şi experienţe somatice ca fiind mai bune sau mai rele decît altele. Acestea constituie probleme spinoase, dar care nu ar trebui să ne pară – nouă, esteticienilor – prea ciudate, deoarece exprimă tensiunile teoretice binecunoscute între subiectivitatea estetică şi standardele normative, între gustul individual şi *sensus communis,* aflate chiar în miezul esteticii moderne de la Hume şi Kant încoace. Şi în această privinţă estetica somatică rămîne înrădăcinată ferm în problematicile teoriei estetice tradiţionale.

Există, însă, şi chestiuni mai practice în estetica somatică (şi mai presante din punct de vedere existenţial), care merită o mai mare atenţie. În confuzia pluralistă postmodernă a culturii noastre, sîntem cufundaţi în ideologia stilurilor de viaţă şi saturaţi de ameţitoarea varietate a opţiunilor dintre care să alegem. Cum ar trebui, aşadar, să ne modelăm şi îngrijim eul nostru în carne şi oase? Cu droguri halucinogene şi diete vegetariene, raşi pe cap sau cu înfăţişări sinistre, cu cercei şi măşti de piele, sau cu steroizi şi implanturi de silicon, prin străpungere sau gimnastică aerobică, sau cu exerciţii de yoga *pranayama*? Există criterii utile pentru a alege dintre atît de diferitele programe de estetică somatică existente? Există modalităţi potrivite de a le îmbina? De ce toate acele discipline ale esteticii somatice, atît de bogate filosofic şi de bine gîndite în manieră critică, esenţiale în filosofia asiatică, rămîn atît de străine activităţii noastre filosofice occidentale?

Toate aceste chestiuni reprezintă doar o infimă parte din problemele reunite şi adresate în cadrul esteticii soma-

tice, ca proiect disciplinar. Dacă astfel de chestiuni duc lipsă, încă, de o abordare sistematică, dar sînt implicite în programul original al lui Baumgarten referitor la „misiunea" esteticii; dacă ele sînt, totodată, prezente şi în ideea clasică de filosofie ca mod concret de viaţă, atunci estetica somatică merită să fie considerată şi întreprinsă ca o ramură a domeniului cercetării filosofice. Locul precis pe care ea şi-l va găsi, pînă la urmă, în cîmpul vast al filosofiei nu poate fi prevăzut de la momentul iniţial al propunerii sale, întrucît astfel de lucruri depind nu doar de orientările majore pe care le va lua cercetarea estetico-somatică viitoare, ci şi de domeniul schimbător şi controversat al filosofiei înseşi, cu toate subdisciplinele sale tot atît de schimbătoare şi controversate.

Oricum, la acest moment iniţial, estetica somatică pare că s-ar situa cel mai bine în cadrul unei discipline lărgite a esteticii. Aceasta ar acorda o atenţie sporită şi mai sistematică rolului esenţial al trupului în percepţia şi experienţa estetică, recunoscînd şi dimensiunea estetică a terapiilor corporale, sportului, artelor marţiale, cosmeticii etc. – marginalizate de către teoria estetică academică. Dar, pentru a cuprinde şi latura practică a esteticii somatice, domeniul esteticii ar trebui să-şi sporească şi atenţia disciplinară acordată antrenamentului efectiv, în practici corporale concrete, menite să producă o îmbunătăţire a nivelului estetico-somatic. Includerea unor asemenea activităţi în estetică ar putea face ca aceasta să fie mai dificil de predat sau de practicat în amfiteatrele universitare obişnuite, însă ar transforma-o cu siguranţă într-un domeniu mai interesant şi mai captivant, antrenînd într-o mai mare măsură sinele nostru din carne şi oase.